

**DESENCUENTROS EN LA VANGUARDIA LITERARIA:
NICARAGUA, GUATEMALA Y COSTA RICA**

CONTENTIONS IN THE LITERARY AVANT-GARDE:
NICARAGUA, GUATEMALA AND COSTA RICA

by

Alessandra Chiriboga Holzheu

B.A., Universidad Rafael Landivar, 2005

M.A., University of Pittsburgh, 2009

Submitted to the Graduate Faculty of the
Kenneth P. Dietrich Graduate School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2014

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Alessandra Chiriboga Holzheu

It was defended on

April 7, 2014

and approved by

Dr. Lara Putnam, Associate Professor, Department of History

Dr. Gayle Rogers, Assistant Professor, Department of English

Dr. Bobby Chamberlain, Associate Professor of Brazilian Culture and Literature, Hispanic

Languages and Literatures

Dr. Joshua Lund, Associate Professor, Hispanic Languages and Literatures

Dissertation Director: Dr. Juan Duchesne-Winter, Associate Professor,

Hispanic Languages and Literatures

DESENCUENTROS EN LA VANGUARDIA LITERARIA:
NICARAGUA, GUATEMALA Y COSTA RICA

Alessandra Chiriboga Holzheu, PhD

University of Pittsburgh, 2014

This dissertation explores how historical Avant-Garde production in Nicaragua, Costa Rica and Guatemala constructed and performed different, divergent anti-imperialist, and mestizo nationalist discourses in Central America. Serving as critical rearticulations and critiques of Nineteenth-Century nationalist models, these experimental works redefine modern national subjectivities and cultural expression and position Central American cultural production in the international literary sphere. These works alternately silence divergent expressions of national cultural production and reproduce previous hegemonic discourses of power.

The manuscript is divided into three parts that correspond to diverse literary genres: the manifesto, experimental theatre, and prose. The first chapter analyzes the diverse expressions of the Nicaraguan manifesto. The second chapter discusses five plays (*Cuculcán*, Miguel Ángel Asturias; *Chinfonía burguesa*, Joaquín Pasos and José Coronel Urtecho; *Señorita Dama Segunda*, *Una noche de junio* and *El camino blanco y el camino negro: contraposición*, Miguel Marscovétere y Durán). While all these plays perform diverse representations of modern cultural expression based on national mestizaje (Asturias posits a form of Avant-garde indigenism; Pasos and Urtecho convey a Hispanic-Catholic model, while Marsicovétere bases his dramatical work on an Italo-Ladino cultural expression), all of these narratives inherently limit their nationalist discourses due to their conflicting representations of social inclusivity. The third chapter analyzes the experimental narrative, “Guatemala” and “Ahora que me acuerdo” (Miguel Ángel

Asturias) and *Unos fantoches* (Max Jiménez Huete). While Asturias strives to legitimize the centrality of the author-intellectual within his nationalist/regionalist nation-building discourse, Jiménez portrays a social context in which the Avant-garde, as a modern expression of cultural identity, and its author are displaced due to the public's adherence to Modernista aesthetics.

This dissertation exemplifies how a) the Central American Avant-garde interacted with European currents, but in no way copied them since one of its underlying motives was to question and assert distinctive national and continental identities b) is heterogeneous in nature, but is rooted in a anti-imperialist continental discourse c) provides discourses of modern national and cultural identity that are inherently flawed because of their territorializing and deterritorializing nature and, finally c) produced diverse genres of experimental literary production.

ÍNDICE

PREFACIO.....	VIII
1.0 INTRODUCCIÓN	1
2.0 UN AUTOR EN BÚSQUEDA DE UN PÚBLICO: EL MANIFIESTO COMO PERFORMATIVIDAD DE PROYECTOS NACIONALES CONTINGENTES.....	24
2.1 INTRODUCCIÓN AL MANIFIESTO LATINOAMERICANO Y SU CONTEXTO	24
2.2 LANZAMIENTO DE PRIMER MANIFIESTO Y PRIMERAS INTERVENCIONES SOCIALES	30
2.3 EN BÚSQUEDA DE UNA MODERNIDAD NACIONAL: LA METAMORFOSIS DEL MODELO CONSERVADOR NICARAGÜENSE.....	35
2.3.1 Discursos para unir la familia nacional.....	41
2.3.2 La influencia del pensamiento de Carlos Cuadra Pasos y el modelo corporativista.....	49
2.4 PRIMERA FASE: EL MANIFIESTO ARTÍSTICO	54
2.5 SEGUNDA FASE: EL MANIFIESTO POLÍTICO Y LA NACIÓN CORPORATIVISTA	70
2.6 ¿Y LOS DEMÁS?: BREVE INTERPRETACIÓN DE LA AUSENCIA DE MANIFIESTOS EN EL RESTO DE CENTROAMÉRICA	82

2.7	CONCLUSIONES	85
3.0	EL TEATRO VANGUARDISTA INAUGURAL EN CENTROAMÉRICA: PERFORMANCE, SUBJETIVIDAD Y NACIÓN EN GUATEMALA Y NICARAGUA ..	92
3.1	INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO DEL TEATRO VANGUARDISTA CENTROAMERICANO	92
3.1.1	El teatro y las diferentes proyecciones de mestizaje nacional ístmicas	94
3.1.2	El teatro centroamericano: una breve aproximación e historiografía	99
3.2	EL MENSAJE MORALIZANTE DE LA <i>CHINFONÍA BURGUESA</i>	109
3.2.1	El Güegüense: un olvido significativo.....	120
3.3	<i>CUCULCÁN Y LAS FANTOMIMAS INICIALES ASTURIANAS</i>	122
3.3.1	París, Xela y la metamorfosis asturiana	129
3.3.2	El mestizaje en el contexto centroamericano	139
3.3.3	Preámbulos de Cuculcán.....	150
3.3.4	Cuculcán, una fase.....	157
3.3.5	Cuculcán en la vanguardia	161
3.3.6	Cuculcán y la imposibilidad de un teatro americano.....	165
3.4	EL TEATRO INICIAL DE MARSICOVÉTERE Y DURÁN	175
3.4.1	Marsicovétere y Durán: identidad y estética	178
3.4.2	Caracterización vanguardista de <i>Señorita Dama 2da</i> y <i>El camino blanco</i> y <i>el camino negro</i>	194
3.4.3	<i>Una noche de junio</i> y <i>El camino blanco</i> y <i>el camino negro</i> : la construcción masculina de lo femenino desde la perspectiva del lobo.....	203
3.5	CONCLUSIONES	217

4.0	PERFORMATIVIDAD DESDE LOS MÁRGENES: LA CONSTRUCCIÓN DEL NARRADOR VANGUARDISTA CENTROAMERICANO	220
4.1	INTRODUCCIÓN AL GÉNERO NARRATIVO VANGUARDISTA.....	220
4.2	EL NACIMIENTO DEL GRAN LENGUA ASTURIANO EN “GUATEMALA” Y “AHORA QUE ME ACUERDO”.....	223
4.3	NARRATIVA COSTARRICENSE: EL CASO DE MAX JIMÉNEZ HUETE Y UNOS FANTOCHES	233
4.3.1	Unos fantoches en su contexto	233
4.3.2	La importancia de la revista Repertorio Americano y la colaboración de Máx Jiménez Huete en la revista	248
4.3.3	Análisis de Unos fantoches.....	257
4.4	CONCLUSIONES	269
	REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	278

PREFACIO

Esta tesis fue escrita con el apoyo del Center for Latin American Studies de la Universidad de Pittsburgh y su apoyo financiero para viajes de investigación a Costa Rica, Nicaragua y Guatemala.

Agradezco al comité de mi tesis, así como a mi director de tesis, Juan Duchesne-Winter por su apoyo, paciencia y ayuda en la elaboración de este trabajo. Gracias a Ryan, quien me alentó a concluir este trabajo. Agradezco también a todos los profesores (formales o no) y estudiantes colegas que han ayudado a guiar mis lecturas e intereses académicos.

Este trabajo está dedicado a Cristina, Larry, María y Carlos Roberto.

1.0 INTRODUCCIÓN

En Centroamérica y en América Latina las formaciones y las elaboraciones de la Modernidad son cada vez más discutidas y debatidas como múltiples procesos contradictorios y contingentes de cultura y poder, este trabajo pretende llevar la discusión al espacio centroamericano para señalar y analizar la heterogeneidad de las propuestas culturales discrepantes de la vanguardia histórica centroamericana¹ y las contradicciones implícitas en estos proyectos.

La vanguardia, como estética moderna adscrita al campo cultural occidental, plantea rupturas radicales entre nociones de tradición y modernidad (una antinomia ya de por sí históricamente percibida y representada como una contraposición entre lo salvaje y lo civilizado), e inherentemente implica un trascender de la tradición. El análisis de la vanguardia debe necesariamente implicar un estudio de las modalidades de las diversas rupturas y tensiones entre lo que se considera la tradición y rituales considerados distintos a ella ya que cada autor que acogió alguna estética vanguardista se adscribió a diversos procesos históricos y culturales que componen desarrollos diferenciados. Si la vanguardia europea, por ejemplo, rompió con los preceptos de la Ilustración y la razón para favorecer un paradigma menos científicista y más humanista (recordemos, por ejemplo, “La deshumanización del arte” de Ortega y Gasset), la

¹ Por “vanguardia histórica” me refiero al concepto acuñado por Peter Burger (*Theory of the Avant-Garde*) que se refiere a la producción artística de entre guerras de inicios del siglo XX que se debe diferenciar del movimiento neo-vanguardista de la década de 1960.

vanguardia latinoamericana no percibió esta ruptura desde la misma manera debido a sus diferenciados procesos históricos y culturales. Es por ello que Rosenberg, aludiendo a la noción de Carlos Alonso de dos “master narratives” o metadiscursos de supuestas temporalidades americanas (una futurista y la otra centrada en un discurso de novedad), establece el cuestionamiento anticolonial como un atributo característico de la vanguardia latinoamericana:

What Alonso pointed out are the discourses of futurity (the perpetual promise that the “new continent” represents for the “Old World”) and of novelty (the never-ending chance for discovery). Two temporal narratives that the Avant-Garde pushed to the limit. They are particular not because they spring from a localized culture, but rather because they partake of a particular position in the universal problematic of coloniality. The avant-gardes are, in part, an investigation of the conditions of these discourses and the possibilities of unlocking them. (22)

La vanguardia latinoamericana en su generalidad propuso una ruptura estética y una postura anticolonial y antimperialista que entrelazó la agencia política con el arte, redefiniendo así el tipo de participación del intelectual dentro del campo estético y político moderno.² Si las diferentes vanguardias latinoamericanas, sus “vertientes” como señala Videla de Rivera (vanguardia criollista, negrista, indigenista, entre otras),³ propusieron una ruptura, lo hicieron

² Debemos considerar que si el Modernismo había propuesto e iniciado una ruptura anticolonialista, los vanguardistas contemplaron este gesto como una ruptura parcial porque suplantó el modelo hispano-colonial por lo que se percibió como un alterno proyecto imperialista francés, estrictamente cultural y simbólico, cabe acotar.

³ Entre estas direcciones vanguardistas debemos agregar la que José Emilio Pacheco postula como una “segunda vanguardia”. La noción de una “segunda vanguardia”, corpus mejor conocido como “antipoesía” o “poesía conversacional”, según Pacheco, establece una corriente vanguardista adscrita al realismo originado en el “New Poetry” norteamericano. Al igual que muchos de los “ismos” latinoamericanos, esta vertiente aparece en el año 1922 con la publicación de *El soldado desconocido*, *Espejo*, *poemas proletarios* y *Antología de la poesía norteamericana moderna*, de Salomón de la Selva, Salvador Novo y Pedro Henríquez Ureña. Ver “Nota sobre la otra vanguardia”. Cynthia Vich nombra otra vertiente vanguardista que denomina el “indigenismo vanguardista”, una estética poética en la que “se tradujo la experiencia de la modernización en la periferia” (187). Este es un indigenismo vanguardista andino, el de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat, a quienes Vich le atribuye una

desde diferentes focalizaciones que si bien se vieron influidas y participaron dentro del modelo de representación de la modernidad Occidental, también fue influida por procesos internos a la región que representan desarrollos y rupturas diferenciadas. Este trabajo postula el trabajo de cada autor/colectivo autorial centroamericano como una vertiente vanguardista independiente porque utiliza esta estética experimental para proponer y generar diversas expresiones de modernidad estética.

El suceso histórico internacional que más marcó a las generaciones de inicio del siglo fue la Primera Guerra Mundial. El período de 1914 a 1918 marcó, en la historia del Occidente, un punto clave en la reconfiguración de ideales políticos y sociales. La violencia producida por esta guerra no sólo mostró la ineficiencia de la razón como modulador del desarrollo general de la humanidad, sino también desmitificó el paradigma del progreso europeo, propiciando obras como *La decadencia del Occidente*, de Oswald Spengler. Esta guerra propició la creación de la Liga de las Naciones, el preámbulo de las Naciones Unidas y la ratificación de la Declaración de los Derechos Humanos Universales. El Nuevo Mundo, en la década de 1920, volvió a representarse como (favoreciendo una concepción historiográfica hegeliana) el espacio y futuro de la humanidad ante la aparente desintegración y caos europeo. Pero esta vez serían los mismos intelectuales americanos quienes articularan estos nuevos modelos de comunidad imaginada.

El comienzo del siglo XX conformó, después de la Independencia, un período importante en la historia e identidad latinoamericana. La derrota española de 1898 marcó un hito en las relaciones de poder internacionales, sellando el comienzo de la intervención estadounidense en las distintas regiones latinoamericanas y, a la vez, definiendo una rearticulación de la identidad hispanoamericana. El impulso anticolonial de muchos intelectuales

negociación transculturadora que construye una imagen urbanizada del campo “pero en función de una vida social diferente al de las grandes ciudades” (203).

latinoamericanos se dirigió contra el imperialismo estadounidense a la vez que intentó rearticular lazos de identidad latina - española, italiana, francesa e inclusive greco-romana-, o también generó un discurso de mestizaje nacional, aunque ambiguo y anclado en preconcepciones occidentalistas.

La misma transición económica que llevó al derrocamiento de las dictaduras positivistas liberales llevó al letrado a una nueva y más precaria situación socio-económica. El apoyo y mecenazgo que Darío y Santos Chocano, por ejemplo, recibieron de distintos regímenes centroamericanos decimonónicos se volvió una ilusión del pasado. Estos Modernistas, junto con su estética, fueron rechazados por las nuevas generaciones al ser asociados negativamente con las dictaduras de su momento, suplantadas por gobiernos que profesaban discursos democráticos. La función del letrado se tuvo que rearticular dentro de una nueva comunidad imaginada situada dentro de los parámetros de una renovación internacional, exigencias de movimientos orgánicos nacionales y oportunidades profesionales emergentes, como el periodismo y la gestión cultural gubernamental.⁴ Estos cambios impulsaron la creación de redes intelectuales transatlánticas, transnacionales e intra-nacionales mediante cargos gubernamentales, conferencias, revistas, entre otros, en las que los intelectuales hispanoamericanos, dentro de nuevas redes y espacios de sociabilidad, forjaron nuevas articulaciones de subjetividad nacional y continental. Julio Ramos identifica el origen de esta crisis del intelectual letrado partiendo del proceso modernizador del fin del siglo XIX (*Desencuentros* 43-87). La profesionalización del conocimiento posicionó al letrado hispanoamericano en un espacio ambiguo entre el arte y la política, dos ramos ocupacionales que anteriormente se encontraban característicamente entrelazados durante el

⁴ Por “letrado” me refiero al término utilizado por Ángel Rama en *La ciudad letrada* para describir a una minoría intelectual con una identidad social diferenciada por su pertenencia a instituciones nacionales (policía, el sistema judicial o legislativo, las corporaciones educativas, las profesiones liberales, el clero, los partidos políticos, la academia, entre otras) que por medio de prácticas discursivas sostienen el predominio de estas instituciones.

período posindependentista. Para muchos letrados el periodismo sirvió como el espacio ideal para desempeño del trabajo remunerado y la narrativa vanguardista escenifica esta crisis autorial. El último capítulo de este trabajo puntualiza esta crisis al analizar la asociación entre la subjetividad narrativa y la figura del autor en la narrativa vanguardista de Miguel Ángel Asturias (“Guatemala” y “Ahora que me acuerdo”, de *Leyendas de Guatemala*) y Max Jiménez (*Unos fantoches*). Estas dos narrativas escenifican dos crisis discrepantes porque en tanto que el rol social del narrador asturiano es el de legitimarse como la voz de las leyendas y naturalizar el discurso del mestizaje cultural, el narrador de *Unos fantoches* escenifica el rechazo de su proyecto cultural dentro del ámbito sociocultural nacional. Asturias favorece el oficio del autor/narrador como una subjetividad céntrica dentro de la construcción de identidad nacional, mientras que Jiménez escenifica el desplazamiento de la propuesta vanguardista debido a la vigencia que la estética modernista aún tiene dentro del contexto sociocultural nacional.

Fue durante esta renovación del poder Occidental el momento en que varias dictaduras liberales latinoamericanas asociadas con el positivismo⁵ fueron reemplazadas por gobiernos con aspiraciones democráticas. El Porfiriato en México fue derrocado por la Revolución, en Guatemala fue derrocado el dictador Estrada Cabrera, Santos Zelaya en Honduras y así sucesivamente a lo largo del ámbito hispanoamericano. El período de renovación occidental de 1920 influyó a que el intelectual hispanoamericano buscara incorporarse, como un agente social necesario que comunicara la soberanía con las masas, al discurso nacional. En Centro y Sudamérica surgieron movimientos estudiantiles con aspiraciones de renovación sociocultural que abiertamente rechazaron y criticaron posturas e instituciones tradicionales. El movimiento

⁵ El rechazo del positivismo como la ideología oficial de las dictaduras es cuestionable, ya que existen continuaciones de esta ideología en la misma formulación democra-humanista que le sucede. Una ejemplificación de lo anterior es la continuación de la enseñanza positivista comtiana en escuelas secundarias mexicanas en el período postrevolucionario, como asegura Fell (389).

estudiantil que inicialmente representó este interés renovador universitario fue el de Córdoba, Argentina, en 1918. En 1921 se organizó el Congreso Internacional de Estudiantes de México desde el 20 de septiembre al 8 de octubre de 1921, coincidiendo con la celebración del centenario de la independencia mexicana⁶. El congreso no sólo comunicó a la dispersa juventud americana, sino también la puso en contacto con intelectuales como Valle Inclán y José Vasconcelos, por ejemplo, que asistieron a los eventos como representantes honorarios. Este grupo pretendió formular una nueva y renovada organización y movimiento social que permitiera la realización de lo que se percibió como un reordenamiento social con fines morales y espirituales. Fue así como se creó un vínculo entre los intelectuales y estudiantes hispanoamericanos, un nuevo poder social que trataría de vincularse con las masas populares para procurar el desenvolvimiento de un plan de renovación social⁷. Aparecieron, por ende, rearticulaciones de los diversos discursos de identidad nacional.

En las revistas y prensas latinoamericanas se generó discusión sobre lo que implicaba una “regeneración” social y la representación política de nuevas “minorías” dentro de la identidad nacional. En algunos países la alianza entre los intelectuales y las clases obreras ya se había cementado durante la presencia de dictaduras y gobiernos liberales. En México, por ejemplo, apareció el grupo “El Ateneo de la Juventud”, un pequeño grupo de jóvenes patrocinado por el

⁶ A esta conferencia asistieron delegaciones de Alemania, Argentina, China, Costa Rica, Cuba, Estados Unidos, Guatemala (entre los tres delegados se encuentra Miguel Ángel Asturias), Honduras, Japón, Nicaragua, Noruega, Perú, Santo Domingo (Henríquez Ureña como su delegado), Suiza y Venezuela; Francia, España e Inglaterra no fueron representados (Fell 564).

⁷ Como base del programa de acción social propuesta en el Congreso Internacional de Estudiantes también se dialoga sobre temas políticos actuales como la tensión entre Chile y Perú sobre problemas fronterizos, condenando al gobierno Chileno; se critica la hegemonía estadounidense en Santo Domingo y Nicaragua; condenan la dictadura venezolana y apoyan la reconstitución de la Federación Centroamericana (Fell 566). Entre estas nuevas redes intelectuales falta mencionar influjos transcontinentales como el de la Internacional de los Intelectuales con las diversas organizaciones estudiantiles latinoamericanas. Anatole France y Henri Barbusse lanzaron su “Manifiesto a los intelectuales y estudiantes de América latina” que, según Fell, pretendió fomentar una revolución en los espíritus de acuerdo a los ideales trazados por una nueva conciencia de la humanidad (Fell 506).

ala progresista del gobierno de Porfirio Díaz. En Guatemala, los clubes liberales y unionistas formados durante la dictadura de Estrada Cabrera formaron vínculos de legitimidad ante la sociedad civil. Estos grupos no sólo los conformaron los intelectuales, sino también se crearon diferentes redes sociales como las asociaciones de obreros y estudiantes, los círculos centroamericanistas, los sermones dominicales, las tertulias, las logias masónicas y sociedades teosóficas que “fueron creando importantes redes sociales, con sólidos vínculos, cuyo principal objetivo era la búsqueda de nuevas formas de representación política y nuevos modelos que permitieran el derrocamiento de las dictaduras, la regeneración de la sociedad y la democratización de las instituciones públicas” (Casaús y Giráldez 298). Estas agrupaciones conformaron una conciencia ciudadana, valores cívicos y pedagógicos que contribuyeron al derrocamiento de regímenes como el de Díaz y Estrada Cabrera, pero también persistieron modelando y transformando la sociedad civil y sus instituciones dentro del modelo liberal después de dichas etapas revolucionarias.

Históricamente estos movimientos cívicos se han identificado con la estética de vanguardia, al equiparar ésta a uno de los pilares de la nueva política que rechazó la formación de gobiernos dictatoriales o caudillaje político que defendió el valor de la igualdad y libertad constitucional, la libertad del trabajo remunerado y sufragio como derecho inalienable. La estética de vanguardia en general se identifica como un movimiento artístico asociado con la izquierda política, como una severa crítica del arte como institución social y asimismo como la manifestación de un modelo unívoco de modernidad occidental. El presente trabajo demuestra cómo estas tres concepciones resultan ineficaces al estudiar la vanguardia latinoamericana y centroamericana porque: 1) esta expresión estética no planteó una sino diversas modernidades descentradas (se puede cuestionar asimismo la noción de un discurso de modernidad

unívocamente europea); b) el movimiento vanguardista nicaragüense promovió un corporativismo católico autodenominado como “reaccionario” e influido por el Fascismo y el Futurismo, c) obra teatral experimental asturiana no se ideó para desestabilizar el arte como institución nacional sino para promover diversos modelos de nacionalismo cultural con el propósito de plantear alianzas sociales, y d) la obra de Max Jiménez escenificó el rechazo de la estética y modelo de modernidad cultural vanguardista dentro del campo cultural costarricense debido a la vigencia del modelo modernista.

Este trabajo analizará los textos vanguardistas (manifiesto, teatro, poesía, narrativa o sus combinaciones) como discursos paradójicos que territorializaron un espacio para la producción latinoamericana dentro del campo literario internacional pero que a la misma vez produjeron un efecto desterritorializador dentro del espacio regional y nacional.⁸ Asturias, por ejemplo, con plena conciencia del campo de capital simbólico de la literatura internacional y de la cultura editorial de inicios del siglo XX, viajó a París en donde adquirió fama literaria, se volvió “el Gran Lengua” o representante del mestizaje cultural maya-ladino. Su primera obra literaria, *Leyendas de Guatemala*, se publicó en Madrid pero fue y rápidamente traducida al francés por Miomandre y luego elogiada por Valéry. Una vez acogido por la comunidad literaria de París, Asturias adquirió notoriedad dentro del campo internacional literario, pero también en su país natal. La desterritorialización física de Asturias de Guatemala a París representó un proceso transformativo no sólo porque simbolizó un desplazamiento del espacio de producción de este

⁸ Por desterritorialización me refiero a la noción acuñada por Deleuze y Guattari (*El anti-Edipo*) de un proceso cuyas fuerzas o “flujos” desestabilizan los estratos y segmentos que constituyen todo “territorio” o campo de relaciones preestablecido. Estas fuerzas o “flujos”, a su vez imponen sus axiomas y relaciones sobre el campo de relaciones que penetran, es decir una reterritorialización. Las colectividades afectadas se encuentran en constante proceso transformativo que involucra desterritorializaciones y reterritorializaciones a veces concurrentes, otras veces serializadas. Para Deleuze y Guattari los flujos propios del capitalismo son particularmente desterritorializantes, pero a su vez imponen restricciones axiomáticas sobre las relaciones colectivas, que establecen una reterritorialización abstracta.

autor (lo introdujo al circuito editorial y literario europeo), sino también porque propició cambios transformativos en la subjetividad de éste mismo; recordemos que Asturias fue un ladino que en París se auto-identificó como un sujeto “maya” (el segundo y tercer capítulo de este trabajo desarrolla esta conversión). A la vez, el proceso territorializador a nivel internacional produjo una desterritorialización dentro del campo cultural nacional guatemalteco porque al representar un tipo de discurso de mestizaje nacional Asturias silenció otras propuestas culturales similares y homogeneizó este espacio. El caso de Max Jiménez refleja un desplazamiento real y simbólico de un autor que, debido a la incompreensión social y el rechazo de su obra vanguardista en el espacio americano, se desplaza a París en búsqueda de una recepción más afectiva. El caso nicaragüense es completamente disímil a los anteriores, dado que esta obra se produjo dentro del terreno nacional y se generó explícitamente para un público nacional. La Anti-academia nicaragüense desplazó simbólicamente la producción modernista (a Darío), y la de otras posibles expresiones vanguardistas, costumbristas y naturalistas coetáneas para postularse y legitimarse como fuente de producción cultural y nacional moderna nicaragüense. Asimismo, el uso del manifiesto y de la asociación de la Anti-academia con la lucha sandinista (y luego con la dictadura somocista) refleja, como se señalará en el primer capítulo, un trasfondo diferente al de los demás autores, dado que este grupo utilizó la estética vanguardista de modo similar al Futurismo, para defender un orden militarista y autoritario. La obra teatral de Marsicovétere y Durán ejemplifica otro tipo de territorialización, dado que el autor, al igual que los Anti-académicos fue influido por la estética futurista pero la utiliza para defender y visibilizar una subjetividad femenina silenciada. Ya sea dentro o fuera de los espacios nacionales territoriales o simbólicos, estos autores vanguardistas centroamericanos ejercieron plena conciencia del papel del intelectual/letrado dentro del campo literario nacional e internacional.

La mayoría de las vertientes de la vanguardia latinoamericana se caracteriza por su doble “periferalidad” territorial y simbólica. Por periferalidad territorial me refiero al desplazamiento geográfico del espacio de producción. En su mayoría, las diversas estéticas de vanguardia descentraron las relaciones de poder simbólico dentro de los espacios nacionales, la Anti-academia nicaragüense desplazó la centralidad de Managua y León (ciudad asociada con Darío y el partido Liberal) y estableció a Granada como la meca cultural nacional; en Guatemala, Antigua y Quetzaltenango desplazaron la centralidad de la ciudad de Guatemala como el centro de producción cultural moderna; en Costa Rica la producción cultural se concentró en el valle central, razón por la cual San José fue contemplado como un espacio naturalmente modernizado (aunque, para el infortunio de Jiménez, esta modernidad fue identificada simbólicamente con la estética modernista). Esta noción de periferalidad también se aplica a la distancia real y simbólica entre los centros de producción cultural europeos y la producción vanguardista centroamericana. La obra de Anti-academia nicaragüense y Miguel Marsicovétere y Durán, por ejemplo, dialogó con la producción italiana y con Roma, en tanto que la obra de los demás autores recibió mayor influjo de la producción parisina. París, para Pascale Casanova, representa dentro del “World Republic of Letters” un meridiano central que define el capital cultural de la producción literaria occidental.⁹ No ajeno a jerarquías y a sus propias relaciones de poder

⁹ Pascal Casanova define este espacio como un campo ajeno al ámbito económico y político internacional, aunque no ajeno a su poder:

This World Republic of Letters has its own mode of operation: its own economy, which produces hierarchies and various forms of violence; and, above all, its own history, which, long obscured by the quasi systematic national (and therefore political) appropriation of literary stature, has never really been chronicled. Its geography is based on the opposition between a capital, on the one hand, and a peripheral dependency whose relationship to this center is defined by their aesthetic distance from it. It is equipped, finally, with its own consecrating authorities, charged with responsibility for legislating on literary matters, which function as the sole legitimate arbiters with regard to questions of recognition. Over time, owing to the work of a number of pioneering figures remarkable for their freedom from nationalistic prejudice, an international literary law came to be created, a specific form of recognition that owes nothing to political fiat, interest, or prejudice. (14-15)

desiguales, Pascale establece que es mediante el lenguaje que el campo literario y político/económico se traslapa y une, especialmente en espacios coloniales en donde existe una relación de dependencia literaria, debido a que la dominación política es frecuentemente ejercida por medios lingüísticos (115-117). Es esta interrelación de poder lingüístico y político la que genera tensiones en los discursos inclusivos de los autores vanguardistas presentes en este trabajo.

Lo anterior lleva a señalar la importancia de la noción de “campo”, de Bourdieu, para reconocer que existe un mundo literario relativamente independiente de las fronteras nacionales y divisiones geográficas cuyas leyes no necesariamente se reducen a estos perímetros políticos (Casanova xii). Es por lo anterior que para estudiar la vanguardia se debe analizar la posicionalidad del autor/narrador y el tipo de relación que establece con campos de poder simbólicos. Marsicovétere, por ejemplo, se influyó de la estética experimental teatral futurista para establecer la inoperancia de un discurso nacionalista italiano en América así como para señalar y criticar, aunque problemáticamente, la victimización femenina. Lo anterior refleja una resistencia de la postura misógina del Futurismo/Fascismo en paralelo a una identificación a nivel simbólico/estético con esta corriente vanguardista italiana. Por perifericalidad simbólica también me refiero a la noción de la “la orilla” borgiana como un espacio liminal entre la tradición y la modernidad, una noción presente en Leyendas de Guatemala. Este espacio liminal, en la producción vanguardista centroamericana, representa un espacio tensionado porque se construye por binarios que no representan relaciones de poder simétricas como, por ejemplo, la relación entre la ciudad y el campo, la modernización y la tradición, lo masculino y lo femenino, lo occidental y lo americano, entre otros. Es en este espacio donde se generan las tensiones

discursivas de los textos analizados en este trabajo. Hedrick puntualiza la naturaleza de esta tensión discursiva en, por ejemplo, el discurso del mestizaje cultural:

The modernist negotiation between the premodern past and modern present could not be easily carried through, and yet such a negotiation had to be effected with the help of inherited images and lexicons. The problems this created centered on the real impossibility of representing the presumably different (a) temporal universe of the maternal, spiritual, provincial, domestic – and by extension indigenous/mestizo- within the space of the modern, urban, and scientific present. For these artists, the pace where these two could come together always showed, at the same time, the seams and tensions which threatened to pull the two apart. (Mestizo Modernism 112)

Estas suturas que sugiere Hedrick han sido señaladas por muchos como una aporía de resistencia poscolonial. Lund y Wainright, por ejemplo, puntualizan tensiones similares en la obra asturiana y la definen como una aporía de la geografía poscolonial o “aporía of postcolonial geography”, la existencia de espacios de resistencia que irónicamente operan contra sí debido a su uso de espacios y geografías trazadas por discursos coloniales (142). En la totalidad de las obras analizadas en este trabajo se perciben estas suturas, esta aporía de discursos que, irónicamente, refuerzan su dependencia de aquello que rechazan. Por su reconocimiento consciente de su posicionalidad periférica, estos textos generan una escisión entre lo que se contempla como el sujeto moderno (generalmente un reflejo del autor) y sujetos de la modernidad (generalmente “minorías” representativas de nuevos tipos de agencia y poder social). Al homogeneizar la producción cultural y silenciar subjetividades alternas al modelo idealizado del sujeto moderno masculino y letrado (siguiendo la noción de Ángel Rama), estas

obras produjeron lo que considero una doble articulación discursiva, un flujo constante entre la pérdida y renovación de una jerarquización simbólica dentro de diversos campos culturales.

A pesar de ser un concepto usado para señalar el desplazamiento territorial de los sujetos, el concepto de desterritorialización también puede plasmar la idea de movimiento y cambio en relación al individuo como a bienes, símbolos e imaginarios. No sólo las personas, sus bienes simbólicos y reales se desplazan, sino también las prácticas culturales y los imaginarios que cargan (su cultura, percepciones y memorias). Dada la explosión de la cultura mediática y la globalización a inicios del siglo XX, momento de producción de la vanguardia histórica, resulta esencial analizar cómo los escritores vanguardistas incluidos en este trabajo articularon nuevas expresiones de modernidad cultural centroamericana. La Anti-academia nicaragüense, por ejemplo, produjo y focalizó su obra dentro del espacio e historia nacional y se adscribió a un modelo continentalista colonial mientras que la obra de Asturias y Jiménez fue escrita desde París y dentro de los parámetros del liberalismo nacional. Estos desplazamientos o estabilidades físicas conllevaron resignificaciones y reformulaciones subjetivas y simbólicas, la pérdida y reconstrucción de jerarquías preestablecidas influyó en la rearticulación de las comunidades imaginadas centroamericanas aún vigentes en los diversos discursos de identidad nacional. Por “comunidad imaginada” me refiero al término acuñado por Benedict Anderson, que sostiene que el fenómeno del nacionalismo como un fenómeno de la modernidad que sostiene que una nación es una comunidad construida socialmente o imaginada por personas que se perciben a sí mismas como parte de este grupo, como una comunidad política, delimitada y soberana. Por consecuencia de lo anterior, este trabajo contempla la producción vanguardista centroamericana como una reescritura o rearticulación de “ficciones fundacionales” liberales generadas en el siglo

XIX.¹⁰ Si las novelas y cuentos cortos decimonónicos escenificaron la construcción de la nación, las diversas obras vanguardistas analizadas en este trabajo escenifican la desestabilización de estas comunidades imaginadas por nuevos discursos de identidad cultural y nacional.

La vanguardia latinoamericana no criticó las bases del arte como institución social, en otras palabras, esta producción vanguardista no representó una autocrítica de la función sociocultural de la clase burguesa ni las élites letradas próximas a ésta, sino que reformuló y reforzó la intervención del letrado latinoamericano en el campo cultural nacional e internacional. La totalidad de las obras vanguardistas incluidas en este trabajo de modo implícito o explícito propusieron identidades culturales sujetas al paradigma de la identidad nacional o extensiones de ésta, la identidad ístmica o continental, así como una identidad Occidental en contraposición con una tradición no occidental. Siguiendo los lineamientos de Benedict Anderson en relación al concepto de comunidad imaginada, en el tiempo histórico moderno el nacionalismo surgió como una posibilidad de integración social. En esta temporalidad moderna los medios de comunicación masiva y la educación crearon el sentimiento de un “mundo de plurales” en donde un individuo se pudo identificar comunitariamente con otro individuo o grupo desconocido. La nación, por ende, conformó una comunidad imaginada creada por un sentimiento de comunión colectiva. Este lazo afectivo se facilitó mediante los periódicos, revistas, radio y, muy importante, el teatro, a conformar, según Anderson, una “ceremonia masiva” individualizada (60-61). Una estrategia que la vanguardia utilizó para legitimar su voz y apelar al apoyo de una

¹⁰ Por “ficción fundacional”, me refiero al término acuñado por Doris Sommer para referirse a aquellas novelas que construyeron las diversas comunidades imaginadas en América Latina desde el espacio de la ficción o romances nacionales que equiparan proyectos nacionales con modelos de deseo heteronormativo: “By romance ... I mean a cross between our contemporary use of the word as a love story and a nineteenth-century use that distinguished the gente as more boldly allegorical than the novel” (3).

colectividad, o generar comunidades imaginadas alternas a las oficiales, fue el uso del manifiesto. Este género proveyó un medio para transmitir un mensaje y también apelar y anticipar el apoyo de un público receptor. El primer capítulo de este trabajo discute este tema y analiza los diversos manifiestos de la Anti-academia nicaragüense y establece la importancia e influencia que diversos discursos de identidad continental (aprimismo, sandinismo, por ejemplo) e identidad ístmica (unionismo) ejercieron en la construcción de subjetividades nacionales en la obra de la vanguardia centroamericana. Si consideramos el género dramático como un texto que también busca generar una relación similar con su recepción, dado que intenta escenificar un mensaje y provocar a un público, podemos considerar el teatro vanguardista como una especie de “manifiesto performativo”, como señala Vicky Unruh (Latin 32). Como “manifiestos performativos” las obras de teatro analizadas en este trabajo intentan crear una tradición cultural nacional apelando a una delimitada recepción (con anhelos de crear una colectividad receptora). El segundo capítulo de este trabajo analiza la obra teatral vanguardista asturiana (fantomimas y Cuculcán), así como Chinfonía burguesa, de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, y tres obras de Miguel Marsicovétere y Durán, Señorita Dama 2da, Un día de junio y El camino blanco y el camino negro. El carácter performático de la narrativa vanguardista se analiza en el tercer capítulo de este trabajo.

II.

La vanguardia centroamericana no sólo difiere de la vanguardia europea, sino también de la expresión vanguardista del Cono Sur. En las últimas dos décadas del siglo XX se mostró un interés académico por la Vanguardia Latinoamericana, creándose así un vasto corpus de

antologías y colecciones bibliográficas.¹¹ Si la mayoría de estas antologías y bibliografías corrigieron un desacierto de antologías anteriores al concebir la vanguardia latinoamericana como una colaboración luso-hispánica, estas obras aún excluyen a autores que no pertenecieron o conformaron parte de una agrupación vanguardista respaldada por un manifiesto; es por ello que este trabajo incluye la obra de Miguel Ángel Asturias, Miguel Marsicovétere y Durán y Max Jiménez Huete, autores vanguardistas centroamericanos disociados de agrupaciones y manifiestos vanguardistas. Otro corpus olvidado ante la crítica literaria y estudios culturales son también las expresiones de la vanguardia centroamericana y caribeña.¹² Este trabajo representa un intento de visibilizar la producción vanguardista centroamericana, en especial la producción guatemalteca, costarricense y nicaragüense, y señalar su naturaleza heterogénea y discrepante.

Esta tesis está organizada en tres partes principales que analizan tres géneros específicos: el manifiesto, el teatro y la narración breve. A pesar de asociarse con la poesía, este estudio de la

¹¹ Para nombrar algunas de las antologías publicadas, se encuentra *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (1986), de Hugo Verani, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (1991), de Jorge Schwartz, *Antología poética de la vanguardia hispanoamericana* (1994), de Julián González Suárez, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia* (1995), de Mihai Grünfeld, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano: Estudios sobre la poesía de vanguardia en la década del veinte* (1994 – inicialmente editado en dos tomos en 1990), de Gloria Videla de Rivera y, finalmente, los cinco tomos de *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos* (2000) de Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Berg. Entre el corpus bibliográfico se encuentra *Vanguardism in Latin American Literature. An annotated Bibliographical Guide* (1990), de Merlin H. Forster y K. David Jackson, *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica* (1991), de Harald Wentzlaff-Eggebert, *A Vanguarda literaria no Brasil (Bibliografía e antología crítica)* (1999), coordinado por K. David Jackson, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú. Bibliografía y antología crítica* (1999), de Hubert Pöppel y *Las vanguardias literarias en México y la América Central* de Merlin H. Foster.

¹² La mayoría de las antologías de la literatura hispanoamericana vanguardista no incluyen obras centroamericanas, como ejemplifica el texto de Videla de Rivero, por concentrar el estudio de la vanguardia en el Cono Sur y Caribe. Jorge Schwartz (*Las vanguardias latinoamericanas*) y Hugo Verani (*Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*) por ejemplo, sí consagran el movimiento de vanguardia nicaragüense dentro de la vanguardia latinoamericana debido a la presencia de sus manifiestos. Otros textos especializados en la región centroamericana como el *Vanguardia latinoamericana*, de Mendonça Telles y Müller-Berg y *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias (México y América Central)*, de Merlin H. Forster, sí admiten autores que individualmente se adscribieron a una estética vanguardista, aunque no hayan pertenecido a ningún grupo literario, entre estos autores están Luis Cardoza y Aragón (Guatemala) y Max Jiménez. Una de las pocas obras que intenta un análisis comparativo de la vanguardia centroamericana es *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central*, de Francisco Alejandro Méndez.

vanguardia centroamericana no enfatiza en su producción poética para a) demostrar la heterogeneidad de la producción vanguardista ístmica y b) para enfatizar el carácter performático de la expresión vanguardista.

La primera parte de este trabajo analiza los manifiestos de la Anti-academia nicaragüense, única agrupación centroamericana de larga duración, autoproclamada como tal, durante el período de la vanguardia histórica. Este capítulo sitúa el manifiesto dentro de la historiografía literaria occidental y señala cómo la Anti-academia utilizó el manifiesto artístico y político como un acto performativo autolegitimador; para posicionarse desde la autoridad el manifiesto reta el estatus quo al usurpar simbólicamente su poder. El manifiesto, como género moderno creado por Marx y Engels, reprodujo un modo teatral al asumir una unidad aún inexistente entre una colectividad intelectual y el proletariado. El manifiesto, por ende, se basa ambiguamente en la proyección de una agencia colectiva futura y, a la vez, habla desde ahí. Este trabajo puntualiza la existencia de dos tipos de manifiestos: aquel de una primera etapa caracterizada por la producción del manifiesto artístico inspirado por Marinetti y luego una segunda etapa caracterizada por el uso del manifiesto político inspirado en el modelo marxista-leninista. Esta transición no implicó una metamorfosis ideológica, ya que ambas etapas promovieron la misma postura ideológica, el catolicismo como religión nacional y el corporativismo como el sistema administrativo nacional, la diferencia entre estas dos fases subyace en la diferenciación estilística de los manifiestos. La primera etapa de la Anti-academia, representada por el manifiesto “Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense”, se asemeja al manifiesto futurista por su caracterización performática-teatral y su adscripción a la guerra como violencia fundacional (en contraposición al discurso revolucionario del manifiesto marxista-leninista). A partir de 1935 el grupo pasó a favorecer una

“contrarrevolución” y se autodenominó “Grupo Reaccionario”. Bajo los mismos preceptos que los llevaron a apoyar a Sandino como un líder antipartidario los Anti-académicos, ahora Reaccionarios, apoyaron al General Anastasio Somoza García y la Guardia Nacional señalándola como la única institución capaz de conducir a la población hacia la unidad nacional. Somoza García pasó a encarnar el gobernante orgánico que Nicaragua necesitaba para unirse al modelo de modernidad greco-latina ejercida en Europa por dictadores como Mussolini y Primo de Rivera. Los Reaccionarios rearticulaban su postura socio-política y dirigieron su modelo ideológico hacia un público receptor más diverso, ahora incluyeron en las páginas de sus revistas al sector artesanal-proletario. Los manifiestos publicados por los Reaccionarios en esta segunda etapa irónicamente se asemejaron al modelo marxista escrito por una élite intelectual politizada debido a su contenido y promoción ideológica y no con el modelo performativo futurista inicial.

El segundo capítulo de este trabajo analiza la producción teatral vanguardista centroamericana. Los cinco textos teatrales analizados en el presente trabajo, *Chinfonya burguesa* (1939), de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos; *Cuculcán* (1949), de Miguel Ángel Asturias; y *Una noche de junio* (1936), *Señorita Dama 2ª* (1937) y *El camino blanco y el camino negro: contraposición* (1938), de Miguel Marsicovétere y Durán. Todas estas obras pertenecen al marco cronológico que abarca las décadas de 1920 a 1940 (*Cuculcán*, aunque fue publicada en 1949, fue escrita a inicios de la década de 1930). Esta periodización concuerda con el modelo generacional de Dauster, quien sitúa el inicio del teatro contemporáneo latinoamericano entre las décadas de 1920 y 1930 al señalar “un visible proceso orgánico” de reacción que despertó la conciencia nacional y continental (Historia 21-22). Orgánicos a cierto sector intelectual y juvenil masculino y urbano de clase media-alta, los indicios de una nueva y multifacética cultura teatral efectivamente brotaron en Latinoamérica en la década de 1920.

Como se desarrolló en el capítulo anterior, el manifiesto proveyó un medio para transmitir un mensaje y también apelar y anticipar el apoyo de un público receptor. Si consideramos el género dramático como un texto que busca generar una relación similar con su recepción, dado que intenta escenificar un mensaje y provocar a un público, podemos considerar el teatro vanguardista como una especie de “manifiesto performativo”. Vicky Unruh clasifica la *Chinfonía burguesa*, de los nicaragüenses Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho, como un “manifiesto performativo” dado que intenta crear una tradición cultural nacional apelando a una delimitada recepción (con anhelos de crear una colectividad receptora) (Latin 32). Al igual que *Chinfonía*, las demás obras teatrales analizadas se consideran performances que escenifican diversas propuestas culturales e identitarias que pretendieron suplantar discursos de identidad nacional y regional. A inicios del siglo XX Latinoamérica diversos proyectos utópicos de modernidades nacionalistas interpellaron los proyectos liberales del siglo XIX (razón que implicó cierta continuidad entre los intelectuales orgánicos del nacionalismo liberal y los vanguardistas). La obra de Asturias, una vertiente del vanguardismo indigenista latinoamericano, promueve un mestizaje nacionalista inspirado no sólo en la obra de Georges Reynaud, sino también en un discurso de nacionalismo maya-k’iche’ promovido por una élite quetzaltense. Aunque la obra de Marsicóvétere y Durán haya dialogado y se haya inspirado en la producción cultural italiana-futurista, su obra escenifica las tensiones y contradicciones que el proyecto de modernidad cultural italiana genera en el ámbito americano. *Chinfonía burguesa*, a cambio, utiliza la estética futurista para escenificar un orden social estamental afín al proyecto político/ideológico promovido por los manifiestos de la Anti-academia. Aunque interpelen una serie de historias otras, generalmente relacionadas a lo premoderno, oral, campesino, indígena, femenino o tradicional, y conformen una política de inclusión simbólica de estos sujetos en las redes de

circulación modernas, estos textos son aún escenarios de desigualdad simbólica. Aunque estos textos pretendan “desenmascarar” lo colonial atravesado en lo identitario (o, en el caso nicaragüense, renovarlo), aún proclaman estos nuevos modelos desde espacios y tecnologías coloniales. Como establece Delgado Aburto, estas escenificaciones de proyectos culturales modernos encarnan una modernidad no efectivamente realizada por los Estados nacionales que necesariamente interpela al Estado (no es una simple oposición), estableciendo así un funcionamiento “gubernamental” en la literatura y la “mitificación de la literatura como alegoría de la emancipación nacional” (*Cartografías* 27).

El tercer capítulo de este trabajo analiza dos muestras de narrativa vanguardista, “Guatemala” y “Ahora que me acuerdo” (los dos textos iniciales de *Leyendas de Guatemala*) de Miguel Ángel Asturias y *Unos fantoches*, de Max Jiménez Huete. Considerando estas narraciones como performances no de una interpelación de un público receptor y el autor sino como la escenificación del rol del autor/narrador dentro del campo literario nacional e internacional, estos textos demuestran el rol del intelectual en el contexto cultural moderno. Ubicándose en un espacio de articulación periférica (Sarlo), esta narrativa conscientemente se sitúa dentro y entre el campo literario y político, entre nociones de tradición y modernidad, y entre lo nacional/ístmico e internacional y territorializa un espacio para la literatura centroamericana dentro del ámbito global y propone un modelo de nacionalismo alterno a los modelos libero-oligárquicos vigentes. Las vanguardias operan como un “critical cosmopolitanism”, como señala Rosenberg:

The notion of a critical cosmopolitanism, breaking simultaneously with the idea of a self-contained (Anglo-European) modernity and discrete (other) cultures, points to the ethical ideal of non-Eurocentric, always situated universalism. It is a

cosmopolitanism that transcends individualist strategies or ironic detachment but is equally suspicious of the claims of communitarian autochthony. It eschews the negativity of cultural critiques that equate cosmopolitanism with Eurocentric distancing from local loyalties and political alliances. (41)

Pero, estas narraciones también fungen como discursos desterritorializadores al homogeneizar espacios culturales. Aunque el discurso de mestizaje asturiano haya sido radical y poco asimilable a la lógica oligárquica de su época dado que legitimó la herencia precolombina dentro del mestizaje cultural, fue un discurso de identidad ladina que no pretendió interpelar a una subjetividad *otra* real;¹³ el discurso asturiano aún reproduce discursos de desigualdad simbólica al fundamentar su propuesta socio-cultural desde relaciones antitéticas (tradición/modernidad, femenino/masculino, modernismo/vanguardia, etcétera) y silencio, como demuestra la segunda sección de este trabajo, subjetividades *otras*. Hay que reconocer que la ideología del mestizaje nunca se aplicó al ámbito nacional guatemalteco ya que los indígenas y ladinos continúan constituyendo “dos repúblicas distintas” hasta el presente (Smith 587). Por lo anterior la narrativa asturiana analizada debe reconocerse desde su doble articulación, territorializó un espacio para la producción cultural del sector ladino-guatemalteco dentro del campo de la literatura occidental, pero homogeneizó el campo cultural nacional y perpetuó sistemas de exclusión simbólica dentro de éste a la vez. Por lo anterior, la siguiente cita de Rosenberg acierta al señalar la poética vanguardista latinoamericana (por antonomasia a la expresión vanguardista general) como un discurso paradójico, siempre y cuando recordemos que esta totalidad a la que alude el crítico representa un campo cultural delimitadamente occidental y masculino:

I read the simultaneous and polyphonic displays of avant—garde poetics in an altogether different way: not as a democratic achievement (Bakhtin) or as a quest for transcendence (Frank), and not as a neutralization of differential positions (Moretti), but as a means to account for an increasingly unified global logic that nevertheless escapes representation as such because this simultaneity is spatially discontinuous. My contention is that, in certain cases, simultaneity is better understood as *a paradoxical way to map a totality*. (Rosenberg 37, énfasis agregado)

En el caso de la narrativa de Max Jiménez, el narrador/autor escenifica y repudia la cualidad “anti-moderna” de la cultura nacional, la falsa noción de que la modernidad productiva sólo puede funcionar y representarse desde la estética modernista. El narrador/autor de *Unos fantoches* escenifica el rechazo de la obra vanguardista dentro del contexto nacional americano por el gusto modernista o fetichización del modernismo dentro del campo cultural nacional. El modernismo se presenta como una estética “fuera de lugar”, una falsa forma de ser sincrónico con la universalidad moderna.¹⁴ La obra de Jiménez, de modo implícito y a pesar de la crítica que hace de éste, reproduce parcialmente el mito de Costa Rica como “suiza americana” (en espacial la diferenciación moderna a comparación de otras naciones centroamericanas) porque la considera como un espacio resistente pero apto para un discurso de modernidad transferible o universal: el autor/narrador abandona el espacio nacional por París, el espacio idóneo para la producción y recepción de la estética vanguardista.

Debido a la necesidad de delimitar el análisis comparativo y demostrar la heterogeneidad de las propuestas vanguardistas centroamericanas, este trabajo se limitó no sólo por la exclusión

¹⁴ Me refiero al argumento de Schwarz sobre “ideas fuera de lugar”, la inoperancia de “trasplatación” del modelo de modernidad europea en el ámbito americano.

de la obra poética vanguardista, sino también por la exclusión de obra escrita por otros autores guatemaltecos (Luis Cardoza y Aragón, por ejemplo), costarricenses y nicaragüenses; desconozco la existencia de obra vanguardista escrita por mujeres de estas nacionalidades. Un análisis más exhaustivo de la vanguardia centroamericana incluiría la producción salvadoreña, hondureña y panameña. En El Salvador la estética de vanguardia se asocia con la revista *Espiral*, así como los siguientes autores: Salvador Salazar Arrué (más conocido por su pseudónimo Salarrué) y Carmen Brannon de Samayoa (cuyo pseudónimo es Claudia Lars). Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Berg agregan a los siguientes autores en la lista de vanguardistas salvadoreños: Alfredo Espino, Vicente Rosales y Rosales, Juan Felipe Toruño, Antonio Gamero y Hugo Lindo, así como los grupos literarios *Cactus* (1933), *Crisol* (1935), los miembros de la revista *Simiente* (1945-1948) y muchos escritores que salen del grupo *Seis* (1945-1948) y de la Asociación de Escritores Antifascistas o Generación de 1944 (195-198). Entre los autores vanguardistas de Honduras se encuentran José Castro, Rafael Heliodoro Valle y Antonio José Rivas (como figuras de transición), Arturo Mejía Nieto, Marcos Carías Reyes y Clementina Suárez (cuyos segundo y tercer poemario se adscriben más a la estética de vanguardia) (Mendonça Teles y Müller-Berg 219-222). Los autores vanguardistas panameños son Rogelio Sinán (pseudónimo de Bernardo Domínguez Alba), Demetrio Korsi y Demetrio Herrera Sevillano (Mendonça Teles y Müller-Berg 325-327). Francisco Alejandro Méndez señala a Rogelio Sinán como el primer vanguardista panameño, citando a la crítica Gloria Guardia, e incorpora el cuento surrealista “el sueño de serafín del cármén” (sic) en su estudio sobre la vanguardia centroamericana (*Hacia un nuevo canon de la vanguardia* 74-77).

2.0 UN AUTOR EN BÚSQUEDA DE UN PÚBLICO: EL MANIFIESTO COMO PERFORMATIVIDAD DE PROYECTOS NACIONALES CONTINGENTES

2.1 INTRODUCCIÓN AL MANIFIESTO LATINOAMERICANO Y SU CONTEXTO

Si la Modernidad representa un proceso desarrollista de un presente perpetuado por una ruptura con el pasado, el manifiesto es, por excelencia, un género moderno porque expresa en forma y contenido una transición y un desplazamiento. El texto inaugurador de este nuevo género fue el *Manifiesto Comunista*, que entrelazó el verbo y la acción de una manera novedosa. Este género llegó a señalar una revolución estética y social ya que no sólo vaticinó un nuevo orden sociocultural y económico, sino también proporcionó un nuevo y novedoso lenguaje para conjurar este cambio. A partir de la Revolución de Octubre, el *Manifiesto Comunista*, a pesar de haber sido escrito casi setenta años antes del evento histórico, mitificó la relación entre el texto y la acción revolucionaria, así como la intervención del intelectual en este evento. Tan sólo en Rusia e Italia le precedieron los manifiestos a las revoluciones sociales, en México, por ejemplo, el primer manifiesto estridentista, *Actual No. 1*, apareció diez años después de la Revolución. El manifiesto, para autolegitimarse a sí y a su autor o autores, propuso renarrativizar la historia como un proceso desarrollista conducente a un momento y espacio moderno resolutorio.¹⁵ La

¹⁵ Este desplazamiento de lo sagrado/antiguo hacia lo secular/moderno también se refleja en la adopción del calendario gregoriano como calendario civil en la Rusia pos-revolucionaria, también llamado calendario del Occidente o Cristiano (aceptado como calendario civil en muchas partes del mundo occidental a partir de 1582); bajo la soberanía de los zares el calendario oficial civil fue el juliano. La Revolución de Octubre en el calendario gregoriano realmente sucedió durante el mes de marzo.

modernidad que propone el manifiesto, por ende, es un espacio moderno deseado, no actualizado, un anhelo por situarse dentro del *homogenous empty time* occidental. Por lo anterior, el manifiesto probablemente tuvo más asimilación en países o espacios en los que a inicios del siglo XX se percibió una modernidad alterna o diferente contemplada como un retraso o tardanza: Rusia, Italia, España y América Latina (el “Global South”).

Para lograr lo anterior, el manifiesto tuvo que reinventar el lenguaje de la revolución y el rol socio-político del autor (o autores) del texto y escenificar la interpelación del cuerpo social heterogéneo (el proletariado) desde una futura unión. Sin poder posicionarse desde la autoridad el manifiesto reta el estatus quo al usurpar simbólicamente su poder. El mismo uso moderno de la palabra “manifiesto” refleja un desplazamiento semántico dado que antiguamente señalaba una revelación divina o la declaración de la voluntad de un soberano, como afirma Puchner: “It is a communication, authored by those in authority, by the state, by the military, or the church, to let their subjects know their sovereign intentions and laws” (12). La usurpación simbólica de esta voz que escenifica el manifiesto siempre conlleva una violencia fundacional que desplaza jerarquías establecidas. Este proceso de dislocación y resemantización de un sistema o institución antigua por uno moderno caracteriza a la vanguardia en general y su propuesta de parricidio (y, en algunos casos, un complejo edipal) que legitima y autoriza la voz autorial colectiva al igual que su producción.¹⁶

El término “vanguardia” afirma esta noción de desplazamiento y transformación simbólica violenta, ya que es un palabra militarista que señala a una sección de la fuerza armada que va delante del cuerpo principal o una agrupación o movimiento ideológico, cultural, político,

¹⁶ Este manifiesto fue escrito en alemán y fue traducido al ruso treinticuatro años después. Marx y Engels, al atribuirle una finalidad política al manifiesto y al haberlo escrito en alemán propusieron un discurso de universalidad distinta a la de la “República de las letras” parisina. Luego, los futuristas y los diferentes “ismos” sucesivamente reencauzaron el poder discursivo político del manifiesto marxista al enfatizar su expresión artística.

etcétera adelantado o en primera posición. La asociación entre la función militarista y el arte no originó en la teoría de Marx y Engels, sino que se politizó por el creador del socialismo utópico francés, Saint-Simón, quien le atribuyó al arte una función revolucionaria y pragmática de fines sociales. Lenin, inspirado en sí por Marx y Engels, y ellos por Saint-Simón, se apropió del término al postular que al “educar a los trabajadores del Partido, el marxismo educa a la vanguardia del proletariado” (citado en Schwartz 41). Más que un avance progresivo, este término sugiere una acción, una estrategia de defensa colectiva y disciplinada que el mismo inspirador de muchos vanguardistas, Charles Baudelaire, rechazó desde la década de 1860: “À ajouter aux metaphors militaires: Les poètes de combat. Les littérateurs d’avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c’est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu’en société” (Baudelaire 691). La voz del manifiesto tradicional, por ende, siempre sugiere un lazo entre dos colectividades, la intelectual y la de un segundo grupo que esta colectividad pretende movilizar y contener.

En Europa las primeras décadas del siglo XX marcaron el boom del manifiesto artístico. Estos manifiestos aún se basaron en el carácter iconoclasta del *Manifiesto comunista* pero, a diferencia, su revolución operó mayormente en el campo artístico-performativo.¹⁷ Cada expresión vanguardista o “ismo” pareció tener su propio manifiesto: Marinetti publicó el suyo tempranamente en 1909; Bretón publicó el primer manifiesto surrealista en 1924; Tristán Tzara publicó el suyo en 1917. En Latinoamérica el auge del manifiesto fue en la década de 1920:

¹⁷ La distinción que el Realismo Social propuso entre el “arte por arte” y el “arte comprometido” puede interpretarse, por ende, como una estrategia para “reencauzar” la expresión del manifiesto a su forma política originaria. Aunque no exista una separación real entre estas dos categorías, dado que una obra de arte siempre dialogará con su contexto y momento de producción (y recepción), la aseveración de un arte desligado de su contexto de producción es absurda; lo único que se puede aseverar de una obra de arte es el tipo de compromiso social que el artista le atribuye a su obra.

Andrés Avelino publicó su *Manifiesto Postumista* en 1921 (República Dominicana). En 1921 también se publicaron *Actual No. 1*, de Manuel Maples Arce (México); *Manifiesto del Ultra*, de Sureda, Bonanova, Almoar y Borges (Mallorca); y *Proclama*, de la revista *Prisma*, por Borges, Guillermo Juan, González Lanuza y de la Torre (Argentina). El siguiente año Tomás L. Batista y Vicente Palés Matos publicaron *Manifiesto Euforista* (Puerto Rico), y en 1924 aparecieron *Prólogo-Manifiesto*, de la revista *Flecha* (Perú) y el *Manifiesto "Martín Fierro"*, de la revista con el mismo nombre (Argentina). En 1925 Vicente Huidobro publicó "El Creacionismo" en su revista *Creación: revista internacional del arte*, fundada en Madrid.¹⁸ En 1926 apareció *Presentación de Amauta*, de Mariátegui (Perú), seguido un año después por la *Declaración del grupo minorista* (Cuba). En 1929 apareció el *Manifiesto Atalayista*, de C. Soto Vélez (Puerto Rico), y finalmente, excluyendo a muchos otros, se publicaron en 1924, el *Manifiesto de la poesía Pau-Brasil* y, en 1928, el *Manifiesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (Brasil). En el caso centroamericano hay registro de dos manifiestos, el de la agrupación Tepeus de Guatemala y la de la Anti-academia nicaragüense. En una entrevista realizada por Albízurez y Barrios a Miguel Marsicóvete y Durán, uno de los fundadores de la generación literaria de 1930 llamada Tepeus, éste relata la conformación inicial del grupo y la redacción de un manifiesto:

Varios escritores y pintores jóvenes amigos que propugnábamos las tendencias de vanguardia nos visitábamos con frecuencia para hablar del arte. Un día yo propuse que formáramos un grupo para establecer vínculos más íntimos y realizar una labor más artística en conjunto, y se fundó el grupo "Los Tepeus". Lanzamos nuestro manifiesto exponiendo nuestros propósitos y editamos nuestro semanario *Proa*. (191)

¹⁸ Puchner establece que a partir de la mitad de la década de 1925 Huidobro retroactivamente llama "manifiesto" a "Non Seviam" (1914) y "Arte poética" (1916) para establecer la inauguración del Creacionismo hacia 1912 y en Argentina (172). Es posible que por esta razón muchos críticos literarios consideren "Non serviam" como el primero manifiesto latinoamericano.

Dada la corta duración de la revista *Proa*, que sólo se publicó tres veces, y el difícil acceso de estas ediciones (no se encuentran en ninguna biblioteca pública sino quizá en alguna privada), este manifiesto permanece inaccesible. Como se verá a continuación, la escritura y publicación de manifiestos en Guatemala se vio truncada por la dictadura ubiquista que censuró la expresión cultural con el propósito de perpetuar su poder y disipar cualquier expresión de disensión, especialmente la comunista. De la Anti-academia, a cambio, se conserva un extenso archivo dado que el ambiente político no suprimió la producción de sus manifiestos que han sido recopilados en publicaciones como la de Jorge Eduardo Arellano (*Entre la tradición y la modernidad: el movimiento nicaragüense de vanguardia*), Pedro Xavier Solís (*El movimiento de vanguardia de nicaragua: análisis y antología*) y Hugo Verani ("Manifiestos de la vanguardia en Nicaragua"). El 26 de abril de 1931 apareció el manifiesto programático de la Anti-academia, la *Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense*, en el periódico *El Diario Nicaragüense*, órgano oficial del partido Conservador de Granada.¹⁹ A partir de esa fecha se publicaron los numerosos manifiestos de la Anti-academia que no sólo propusieron un nuevo lenguaje literario, sino también un plan de acción programático para crear una nueva *comunidad imaginada* nicaragüense que ayudó a articular los sucesivos discursos de identidad nacional.

El manifiesto brotó en aquellas naciones como Rusia, Italia, México y otras de Latinoamérica, espacios marcados por un desarrollo socioeconómico disímil al de los países industrializados. Estas naciones, sujetas a grandes tensiones entre la población rural y un sistema

¹⁹ Algunos críticos aseveran que este grupo tuvo un "doble nacimiento" dado que, tras haber estudiado en California, Coronel Urtecho retornó a Nicaragua en 1927 y publicó en *El Diario Nicaragüense* la "Oda a Rubén Darío". Ernesto Cardenal apoya esta aseveración al señalar el año 1927 como la fecha que marcó la aparición de la estética vanguardista en Nicaragua con la publicación de la "Oda" de Coronel Urtecho:

Sintiendo que había que resucitarlo, Coronel Urtecho comienza su oda con una profanación al monumento nacional más sagrado en Nicaragua: la tumba de Rubén Darío en la catedral de León, que ostenta como símbolo un león de cemento de mal gusto ("Burlé tu león de cemento al cabo"). Quería despojarlo de las coronas funerarias y los sellos que la policía oficial de la crítica habían puesto sobre su obra, como esos que hay en las alcobas de los difuntos en espera de un procurador. (72)

económico y administrativo estatal semi-feudal y el desarrollo de nuevos centros urbanos modernos e industrializados vivieron una tecnificación-modernización disímil a la del “Primer mundo”. En estas zonas de modernización alterna la división territorial precedió generalmente a la conformación de la identidad nacional, por lo que la literatura, como han desarrollado Benedict Anderson y Doris Sommer, sirvió como herramienta para crear comunidades imaginadas y ficciones fundacionales para la conformación de esa identidad (23-24; 30-31). El manifiesto del siglo XX rearticuló estas narrativas posindependentistas e intentó alejarse de las instituciones que el siglo XIX le había legado para proponer discursos de identidad cultural modernos focalizados desde diferentes percepciones, espacios y temporalidades imputadas de “autenticidad” cultural. La problemática que muchos manifiestos en sí reconocieron fue la paradoja de generar una propuesta cultural descolonizada, “auténtica” o no-mimética propiciada por el mismo lenguaje del colonizador. Debemos reconocer que este proceso descolonizador, aunque problemático por su origen letrado, no inició en América Latina desde la Vanguardia, sino con la propuesta estética y cultural anterior del Modernismo que había intentado desplazar el influjo ibérico del idioma castellano americano por medio de la introducción de formas francesas. A pesar de reconocer la importancia simbólica de este “afrancesamiento”, en el siglo XX el lenguaje modernista, según los vanguardistas, llegó a representar una subordinación americana ante la aprobación legitimadora de París. La vanguardia latinoamericana buscó una nueva musa dentro de los parámetros nacionales o continentales americanos.

El manifiesto pretendió retribuir al autor-intelectual cierto capital cultural y político que había perdido debido a la profesionalización laboral, pero problematizó este rol dentro de la conformación de la nación moderna porque lo situó en un espacio colindante entre la política y el arte. Como señala Puchner, “... the manifesto, now situated both in politics and in art, became a

genre through which art and politics could communicate, a kind of membrane that allowed for exchange between them even as it also kept them apart” (79). El autor latinoamericano del manifiesto, por esta razón, se situó en un espacio fronterizo tensionado entre discursos y prácticas de diversos campos y relaciones de poder: al escribir un manifiesto un autor no sólo ejercía un diálogo y una postura frente a la historiografía nacional literaria y el campo de la literatura internacional (de la cual provino el género mismo), sino también se enfrentó a los respectivos discursos de poder político y económico dentro y fuera del ámbito nacional. Como asegura Pascale Casanova en *The World Republic of Letters*, debemos explorar la noción de “campo” de Bourdieu para reconocer que existe un mundo literario relativamente independiente de las fronteras nacionales y divisiones geográficas cuyas leyes no se reducen a estos perímetros políticos, existe un campo literario internacional con sus propias leyes de dominio que pueden actuar dentro o independientemente de la esfera política (xii). Es preciso, por lo anterior, establecer el tipo de diálogo que el manifiesto nicaragüense entabló con los diferentes campos de poder nacional, regional e internacional para analizar a fondo su propuesta política y cultural.

2.2 LANZAMIENTO DE PRIMER MANIFIESTO Y PRIMERAS INTERVENCIONES SOCIALES

Nicaragua fue la única nación centroamericana que produjo una agrupación vanguardista de duración, autoproclamada como tal, durante el período de la vanguardia histórica (entre guerras). La intervención cultural de la agrupación vanguardista nicaragüense, la Anti-academia, fue vaticinada por *El Diario Nicaragüense* de Granada, el 17 de abril de 1931, al publicarse una nota

sobre una futura agrupación granadina. La sección titulada “Reacción literaria de los jóvenes” resumió algunos postulados del futuro grupo literario y nombró a sus integrantes (algunos de los cuales no aparecieron nombrados en el sucesivo manifiesto):

Con la catástrofe de Managua pereció la literatura mal llamada nacional, y creemos llegado el momento de iniciar con toda violencia nuestro movimiento de vanguardia que aspira a una literatura vernácula, verdaderamente libre, personal y juvenil. Para ellos hemos fundado como sistema de unión y centro de acción de la Anti-academia, que se supone acabar de una vez con el espíritu formalista y estéril que estaba representado por la Academia de la lengua. Y además llevar a cabo un renacimiento artístico que abarque todas las manifestaciones del arte. El fundador de la Anti-academia es el poeta vanguardista y enfant terrible de nuestras letras, José Coronel Urtecho, quien invitará para ingresar a ella, como anti-académicos a nuestros jóvenes nicaragüenses, entre los cuales se encuentran los siguientes: Bruno Mongalo, poeta, herrero; Luis Alberto Cabrales, poeta e historiador; Cristino Paguagua Núñez, poeta y periodista; Manolo Cuadra, poeta y agricultor; Joaquín Pasos, poeta y escolar; Pabro Antonio Cuadra, poeta y estudiante; Octavio Rocha, escritor y periodista; José Román, poeta y diletante; Aníbal Torre, crítico y agitador; Luis Castrillo, actor y dependiente; y señorita Carmen Sobalvarro, poetisa. La anti-academia acaricia vastos proyectos de los cuales conocemos los siguientes : lanzar un manifiesto, fundar un café de las artes, abrir un Teatro de Vanguardia, establecer un Tribunal de la Inquisición Literaria, estudiar en equipo nuestra historia, publicar un cancionero Vanguardista

Nicaragüense, sacar periódicamente folletines de Vanguardia y sobre todo unos Cuadernos Vernáculos, etc, etc (Arellano, *La literatura* 63-64).

El 26 de abril de 1931 se publicó el manifiesto “Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense” en el mismo periódico granadino, *El Diario Nicaragüense*, órgano oficial del partido Conservador. Algunos de sus integrantes más destacados son José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos Argüello, Pablo Antonio y Manolo Cuadra, así como Luis Alberto Cabrales.²⁰

Afín al movimiento de renovación cultural internacional de la posguerra y su fe y esperanza en la juventud, los Anti-académicos postularon la importancia de modernizar la expresión cultural nicaragüense para poder expresar adecuadamente la realidad nacional. La forma idónea para esto según el primer manifiesto de la agrupación, “Ligera exposición”, sería la “técnica de la vanguardia que domina en el mundo desde hace más de diez años, y que es casi desconocida en Nicaragua, a pesar de que ella permitiría a los jóvenes expresar sus emociones personales y su sentimiento nacional con mucha más facilidad, espontaneidad y sinceridad que en los viejos y muertos moldes de una retórica en desuso” (Verani, *Las vanguardias* 176). El “ismo” vanguardista que manifiestamente influyó la obra de los Anti-académicos fue el Futurismo italiano. Los jóvenes granadinos, a pesar de identificarse cultural y espiritualmente con España, simpatizaron con el Futurismo italiano, pues resultó ser una novedosa propuesta experimental que construyó una identidad nacional de trasfondo católico. Hacia 1931 ambos

²⁰ Arellano atribuye a la conformación del grupo cuatro antecedentes propulsores: a) la “Oda a Rubén Darío” publicada por José Coronel Urtecho en 1927, b) la colaboración de algunos de los integrantes del grupo en la revista miscelánea publicada por Cristino Paguagua Núñez, *La Semana*, en Managua de abril a julio de 1928 y c) de *Criterio* en Granada de marzo a mayo de 1929, finalizando con d) la encuesta que desde *El Diario Nicaragüense* Carlos Cuadra Pasos (padre de Pablo Antonio Cuadra) lanzó para motivar el pensamiento y escritura reflexiva de los jóvenes de la nación (*El movimiento*, 94-95). *Criterio*, dirigida por Coronel Urtecho y Dionisio Cuadra Benard, fue una revista de orientación católica que tomó el nombre de su homónima en Argentina y fue auspiciada por *El Diario Nicaragüense* (Arellano, *La vanguardia* 96-97).

Marinetti y Mussolini estrecharon sus relaciones con la Iglesia católica y el Vaticano. Marinetti escribió su "Manifiesto del Arte Sacro Futurista" en el que postuló el Futurismo como la única estética moderna capaz de reproducir efectivamente la espiritualidad católica, dos años antes Benito Mussolini había firmado los Pactos de Letrán que le restituyeron el carácter de estado soberano a la Santa Sede romana. El nacionalismo italiano, que a inicios de la década de 1930 proveyó el fascismo, junto con su política corporativista y modelo de estado dirigista, le facilitó un modelo estético e ideológico a la Anti-academia para que esta articulara su propio discurso de identidad de base nacionalista. El mismo nombre que se atribuyó el grupo granadino sintoniza con el discurso anti-académico fascista de Marinetti que, paralelo a la “doctrina de acción” de Mussolini, buscó diferenciar su partido del movimiento social y teórico comunista (acusado, por supuesto, de académico).

Según la Anti-academia el arte nacional señalado de espurio, hechizo y estéril y, por supuesto, académico, debía que ser desplazado por una nueva forma de “sentir la nación” y “expresar en formas de arte la esencia misma de la emoción paisana” (Verani, *Las vanguardias* 175). El “renacimiento” de las artes y letras nacionales propuesto por la Anti-academia en su primer manifiesto trazó un plan de acción específico: se llevaría a cabo traduciendo textos, llevando a cabo trabajos de investigación de “las artes y letras del pasado y del verdadero folklore nicaragüense” y creando el arte propio. Conscientes de la importancia de generar la infraestructura para perpetuar este proyecto, el manifiesto propuso algunas “pequeñas empresas” que funcionarían como los “ejes o carriles” del plan de acción de la Anti-academia: un café, un teatrillo, informes sobre el arte nacional (indígena, colonial y popular), cuadernos vernáculos y una antología. El teatrillo fue fundado por Pablo Antonio Cuadra hasta 1935, la segunda etapa del movimiento, y se llamó “Lope”. Este teatro estuvo situado en el patio de la Casa de los

exalumnos del Colegio Centroamérica (colegio jesuita del cual egresaron muchos de los Anti-académicos).²¹ El café que dispusieron inaugurar nunca se logró, dado que tras preparar la decoración, el letrero, el menú e invitaciones, “...el dueño de la casa, al ver nuestras decoraciones, se negó rotundamente a alquilarnos el salón y nos sacó de allí. ¡El cubismo había perdido su primera batalla en Nicaragua” (Pablo Antonio Cuadra citado en Arellano, *Entre 73*). El menú aludido fue reproducido en *El movimiento de vanguardia nicaragüense* de Solís y se titula “Menú para la inauguración del Café de las Artes”. Este documento no sólo demuestra una actitud burlona y una propuesta metafórica de deglución artística de la producción propia, de la cultura popular (el cuento del Tío Conejo Comerciante) y de la vanguardia internacional (similar a la de la Antropofagia), sino también el interés musical literario:

Cocktail Cocteau
“Canción para abrir el apetito”
por: Joaquín Pasos
(vins blancs)

“Pollita”
por: Luis Downing
Tío Conejo a la mayonaise
(agua del poeta Apollinaire)

“Pavo”
por: Octavio Roca
Tallarines Simultaneístas
(champagne Claudel
miel de Coronel)

Postre
“Canción de naranja”
por: Pablo Antonio
Café... de las Artes
Cigarrillos
Palillos.

²¹ En el teatro se escenificó, según Arellano, el teatro clásico, entremeses medievales, una adaptación al tiempo actual de la muerte de Julio César de Shakespeare y otras piezas modernas, además se escenificaron obras de Cuadra, quien diseñaba las decoraciones y “con sus compañeros descubría obritas coloniales en una lengua alucinante como el “Original del Gigante” y, sobre todo, “El Güegüense” (*Literatura nicaragüense* 169).

La antología que propusieron publicar, según Arellano, fue enviada a Ernesto Giménez Caballero, director de *La Gaceta Literaria*, en Madrid, en 1933, pero nunca se llegó a publicar (*Entre* 139-140). Si todos estos “ejes” no trascendieron, ¿cuál fue el motor propulsor de esta propuesta cultural? ¿Por qué lograron sus integrantes un espacio cultural hegemónico en los años sucesivos?

2.3 EN BÚSQUEDA DE UNA MODERNIDAD NACIONAL: LA METAMORFOSIS DEL MODELO CONSERVADOR NICARAGÜENSE

Para comprender mejor la propuesta cultural y política que apoyaron los Anti-académicos debemos analizar la influencia de conservadurismo en la conformación de la nación nicaragüense del siglo XIX, el cambio de modelo nacional que promovió a inicios del siglo XX y la crisis que este mismo modelo sufrió a causa de la intervención estadounidense. La Anti-academia no sólo fue un grupo exclusivo unido por las relaciones de parentesco de sus integrantes y de una compartida ideología conservadora de orientación católica, un factor adicional que los unió fue la ciudad de Granada, ciudad natal de muchos de los miembros del grupo, como se discutirá a continuación.

Durante la segunda mitad del siglo XIX ya había habido una breve conciliación entre enemistades liberales y conservadoras que se materializó en Managua. Se ideó así una comunidad imaginada de una nación cosmopolita y caficultora ligada al modelo de desarrollo y modernidad estadounidense, un estado-nación cosmopolita y moderno (Baracco 36). Este desarrollo de tinte liberal fue liderado por muchos de los padres de los Anti-académicos, la

facción conservadora granadina: “...liberalism...the valorización of free trade, immigration, secularization, land privatization, and anticorporatism – became the dominant ideology in the post-Walker elite. And it was the Granada-based Conservatives who were mainly responsible for implementing the liberal reforms that fostered the rise of a dynamic export economy, a centralized state apparatus, and a more secular society” (Gobat 50). La élite granadina opinó que el expansionismo estadounidense, más tangible en el territorio nicaragüense desde el proyecto filibustero de William Walker, se podría combatir en el territorio nacional al fortificar y desarrollar la economía propia y, por supuesto, este desarrollo sería dirigido por esta misma oligarquía nacional.

La participación económica en el mercado global de la producción caficultora de final del siglo XIX promovió este modelo de progreso y el espíritu emprendedor de la élite nacional que la Anti-academia luego rechazaría como una postura antinacionalista. Un ejemplo de este espíritu industrial de la oligarquía granadina constituye el desarrollo de la industria azucarera por la construcción, en 1890, de la refinería de azúcar San Antonio, señalada por Gobat como “Central America’s largest and technologically most advanced agroindustrial Enterprise” (57); en las páginas de una de las revistas de la Anti-academia, *vanguardia*, aparece frecuentemente publicidad de la Asociación Azucarera de Nicaragua. Los gobiernos de Chamorro Alfaro, Zavala, Cárdenas y Carazo apoyaron estos impulsos modernizantes en Nicaragua, el primero, inclusive, “...valiéndose de una retórica religiosa para difundir la fe decimonónica en el progreso” (Kinloch Tijerino 176). Este proyecto desarrollista liberal impulsó a que la élite oligarca granadina inicialmente apoyara el proyecto del canal centroamericano nicaragüense al contemplar esta empresa como un convenio económico favorable, pero fue consecuentemente abandonado porque en las décadas posteriores este proyecto llegó a identificarse como otro

ejemplo del intervencionismo estadounidense dañino a la soberanía nacional. Anterior a la intervención existió una empatía y emulación del desarrollo y cultura estadounidense, la élite comenzó a enviar a sus hijos a estudiar en instituciones norteamericanas (como el hijo del presidente Joaquín Zavala en West Point); el mismo líder de los Anti-académicos, José Coronel Urtecho, estudió en una institución estadounidense en San Francisco. La aceptación de la cultura estadounidense afectó el estilo de vida de las mismas esposas e hijas de estos oligarcas ya que adoptaron el modelo de la “mujer moderna” automovilista, deportista y de trajes ligeros y en Granada se inauguró un colegio para señoritas administrado por profesoras norteamericanas bajo contrato gubernamental (Kinloch Tijerino 177). Consecuentemente esta influencia del modelo estadounidense conformó el punto de ataque de la renovación moral católica de la siguiente década (Kinloch Tijerino, 180; Gobat, 180-192).

La diversificación de la producción agroexportadora no conformó una nueva clase social burguesa de Managua o León que desplazó a la oligarquía conservadora y ganadera granadina, sino fue esa misma oligarquía la que encabezó el desarrollo de nuevos productos de agroexportación (café, azúcar y banano): “With political influence key to economic success, traditional oligarchs who controlled rural politics dominated the ranks of the agroexport elite. Foreigners certainly came to own many large coffee estates ... (b)ut in the country’s most commercialized regions, entrenched oligarchs continued to hold sway” (Gobat 57-58). Luciano Bracco, en *Nicaragua: The Imagining of a Nation*, también asegura que fue la facción conservadora la que se integró al comercio de exportación del café y adoptó modelos de consumo burgués, pero difiere de la opinión de Gobat al asegurar que esta facción conservadora fue conformada mayormente por individuos que no pertenecían a la tradicional oligarquía ganadera y agricultora (38). Estos *nouveaux-riches*, según Bracco, fueron señalados como

“mulatos” o “mestizos” a comparación de las antiguas familias conservadoras que se identificaban con una ascendencia aristocrática española (38). Los diferentes señalamientos de Gobat y Bracco sugieren que: a) la oligarquía conservadora nicaragüense se vio obligada a reinventarse económicamente, y b) también tuvo la necesidad de incorporar en su seno a un grupo selecto burgués conformado en su mayoría por inmigrantes estadounidenses, italianos y alemanes. Rita Bariatti, en *Italianos en América Central*, establece que hacia 1892 Nicaragua ya contaba con unas 370 familias de extranjeros, entre ellos italianos, españoles y alemanes (52). Aunque escasos, algunos de estos inmigrantes llegaron a conformarse como individuos esenciales al desarrollo económico de la nación, como Alfredo Pellas, quien durante la “fiebre de oro” se asentó en Granada y fundó una empresa de transporte lacustre y fluvial que conectaba el Atlántico al lago Nicaragua transportando emigrantes a California. Pellas también fue uno de los fundadores y accionistas del ingenio San Antonio, fue banquero, propietario de minas y tierras, copropietario de haciendas de café y propietario del mercado de Masaya; a finales del siglo XIX se le consideraba el hombre más rico de Nicaragua (Barriati 90).

Tras la derrota del gobierno liberal de José Santos Zelaya por un golpe de estado conservador en 1909, las siguientes tres décadas de la historia nacional nicaragüense se vieron marcadas por guerras civiles seguidas por intervenciones estadounidenses apadrinadas por una facción conservadora nacional. La antigua unidad del partido Conservador se fraccionó y se generaron diversos modelos de modernización e identidad nacional de base conservadora. Una consecuencia directa de este fraccionamiento fue la guerra civil de 1912 en la que una facción ultra conservadora chamorrista apoyó los intereses económicos estadounidenses en la región nacional y se enfrentó contra otra facción conservadora de intereses nacionalistas-democráticos

liderada por Mena (Baracco 39; Gobat 104-105). Esta guerra civil concluyó con la restauración del orden oligárquico del bando de Chamorro.

Una amenaza a la soberanía nacional desde la incursión de William Walker, el destino manifiesto estadounidense marcó su presencia en Nicaragua mediante una intervención militar, política y económica durante veintidós años (1912-1933). Los Estados Unidos intervinieron en Nicaragua en 1912 debido a la guerra civil entre liberales y conservadores que amenazó la inversión estadounidense en el país, pero también para impedir la construcción de un segundo canal interoceánico que compitiera con el de Panamá, ya que el presidente Zelaya, tras haber sido rechazado por los Estados Unidos, había buscado la inversión alemana y japonesa para la construcción de un canal nicaragüense (Gobat 69; Baracco 37). La intervención también sirvió para mantener una división y enemistad estratégica entre los países ístmicos y México para impedir la conformación de un bloque político (como una federación ístmica) que amenazara el destino manifiesto estadounidense. Aunque las fuerzas estadounidenses hayan calmado las aguas políticas nicaragüenses, la intervención produjo no sólo el arbitraje político de la nación, sino también el *dollar diplomacy* y el control de la economía nacional, hecho que afectó el poder económico de la élite granadina y aminoró su poder político. Esta situación dio paso a aún más inestabilidad y fraccionamiento partidista, otra guerra civil entre 1926 y 1927, y el levantamiento sandinista de 1927 a 1933. No fue sino hasta 1936, cuando el general Somoza García tomó el control mediante un golpe de estado, que Nicaragua vivió cierta estabilidad política que, sin embargo, resultó en una larga dictadura militar avalada por los Estados Unidos.

A pesar de haber favorecido las intervenciones estadounidenses en Nicaragua, la crisis económica que este arbitraje produjo en el mismo sector oligárquico hizo que el modelo de desarrollo y consumo estadounidense ya no ejemplificara un modelo favorable de desarrollo

nacional. Durante la década de 1920 muchos grandes cafetaleros, entre ellos diversos miembros de la oligarquía granadina, declararon bancarrota y perdieron sus propiedades debido a la política financiera y fiscal impuesta por los Estados Unidos (Kinloch Tijerino 180). Otros factores que impulsaron a la oligarquía conservadora a rearticular su plan de desarrollo nacional fue la presencia de misiones protestantes y de organizaciones masónicas, hecho que condujo a una facción tradicional católica de Granada, la Liga de los Caballeros Católicos, a reaccionar con un plan de acción sociopolítica que se concretó en una reforma social a favor del corporativismo católico (Kinloch Tijerino 180-181; Gobat 175). Esta agrupación de oligarcas asociados con el partido Conservador promocionó una reforma social basada en una ideología antiliberal, pro-católica y anticapitalista que contrastó con el modelo cosmopolita, liberal y capitalista que esta misma oligarquía había apoyado anteriormente:

...mientras un sector mayoritario de la élite continuó identificando la plantación cafetalera con el progreso, los Caballeros Católicos empezaron a denunciar la brutal explotación a que eran sometidos los jornaleros y, sobre todo, las “orgías” propiciadas por el hacinamiento de trabajadores de ambos sexos en los campamentos durante los meses de cosecha. En oposición, construyeron un mito en torno a la supuesta cultura igualitaria de la gran hacienda ganadera y la santidad de la vida rural. Exaltaban, pues, una visión endógena de la nación en la que el hacendado ganadero de estirpe colonial desplazaba al empresario cafetalero cosmopolita como columna vertebral de la sociedad. (Kinloch Tijerino 181)

La facción conservadora rearticuló así la imagen de un nacionalismo cosmopolita a la de un modelo nacional basado en la hacienda y la imagen del *campista*, una especie de *cowboy* nicaragüense que llegó a modelar una nueva subjetividad nacional (Gobat 194).

2.3.1 *Discursos para unir la familia nacional*

La amenaza a la soberanía nacional se tradujo como una amenaza a la hombría nicaragüense perpetuada por una falsa modernización que había fracturado la santidad y unión de la familia nicaragüense y su fundación católica. Los Caballeros Católicos intentaron unificar a la “familia” nacional y exorcizar su propio modelo cosmopolita mediante un discurso católico moralizante y antimperialista dirigido primordialmente hacia la mujer (Kinloch Tijerino 180-181; Gobat 179-192). La propaganda se realizó a través de periódicos, revistas, caridad y clubes sociales con el objetivo de defender la identidad y moral católica nicaragüense contra el pensamiento protestante y masón pero también de los vicios modernos. Este contrataque reformista y moralizador católico se caracterizó por xenófobo, antisemita y misógino, y esta postura, junto con la ideología totalitaria y misógina característica del Futurismo y fascismo influyó en la producción e ideología de los Anti-académicos.

Pese a esta común y compartida heteronormatividad masculina nacionalista practicada por los Caballeros Católicos y los Anti-académicos, la agrupación vanguardista no reprodujo la misma retórica de unión nacional de base rural/regional, sino defendió un nacionalismo fundamentado en la figura un dictador partiendo de una producción cultural cosmopolita y moderna. Un ejemplo de lo anterior conforma el rechazo de la Anti-academia de la novela *Entre dos filos*, de Pedro Joaquín Chamorro Zelaya (según Gobat, un Caballero Católico), que narra la restauración de un orden patriarcal hacendero (195). Esta novela antimperialista refleja el anhelo conservador por dominar la veta nacional americanizada: Alvaro Carvajal, un hacendado perteneciente al partido Conservador, se casa y somete a Angelita, la hija americanizada de Robustiano Robles, un comerciante nicaragüense. Esta novela de Pedro Joaquín Chamorro Zelaya propuso un modelo nacional que enfatizó la hacienda como el espacio ejemplar de la

igualdad, justicia social y valores cristianos. A pesar de su común interés antimperialista la Anti-academia acusó la novela de Chamorro de ser pequeñoburguesa y costumbrista; en las páginas de *vanguardia No. 41* apareció un artículo titulado “Por qué es nociva la literatura de Pedro Joaquín Chamorro”. El lenguaje y temática costumbrista de la novela obviamente no comulgaba con la estética y visión modernizada que los Anti-académicos deseaban para la identidad y producción cultural nicaragüense. Aunque la agrupación anti-académica no reprodujo la imagen del *campista* (personaje homónimo al gaucho martinfierrista) sí adoptaron la propuesta de modernidad nacional moral que propulsaron los Caballeros Católicos para combatir las prácticas “amorales” lucrativas anglosajonas, propusieron la misma reterritorialización simbólica y re-centramiento espiritual desde una estética diferente.

En 1931, momento en el que se publicó el primer manifiesto de la Anti-Academia, el único motor que unía el consentimiento de la población era el deseo de recuperar la soberanía nacional del control estadounidense. Por ello los partidos Conservador y Liberal intentaron aliarse a la lucha Sandinista y, como producto de esta asociación, generar consentimiento social y el voto popular. Los Anti-Académicos también intentaron vincularse a la lucha sandinista al simpatizar con su discurso de soberanía nacional, para ellos Sandino era el único líder capaz de pacificar la tensión bipartidista y así acabar con la presencia estadounidense en Nicaragua. El sector conservador, incluyendo a los Anti-académicos, inicialmente identificó su modelo corporativista católico con la cooperativa sandinista constituida por campesinos pobres, indígenas y trabajadores (en general mineros) en la región de Nueva Segovia. Esta cooperativa sandinista nunca se basó en el modelo del corporativista católico porque la lucha insurgente de Sandino partió de una postura antimperialista y liberal; luego, hacia 1933, la ideología de

Sandino giró hacia el racionalismo comunista, una postura anarco-sindicalista a la que éste fue introducido en su viaje a México en 1929 (Baracco 42).²²

A la vez que la vanguardia granadina lanzaba sus múltiples manifiestos y proclamas estéticas Augusto C. Sandino también publicaba sus propios manifiestos políticos antimperialistas para defender y promover su insurgencia.²³ La Anti-academia se unió a la causa sandinista distribuyendo papeletas pro-sandinistas y apoyándolo abiertamente en sus publicaciones, “Sandino y las elecciones” es un ejemplo (*vanguardia* 1932). El artículo anterior es una contestación de otro titulado “Nacionalismo y sandinismo”, de *El diario nicaragüense*, que atacó a los vanguardistas de ser antinacionalistas y de adscribirse a una estética e ideología extranjera (una acusación generalizada en esa época); el artículo responde con la interrogante: “¿Qué significa Sandino? Pese al *Diario Nicaragüense*, es Sandino el que habla ahora en nombre de Nicaragua. Es el único que tuvo la conciencia nacional al lanzar su grito de vergüenza, porque vergüenza ha de dar necesitados de llamar a una nación extraña a que haga de aya para una tontería de tan poca importancia y de tan poco valor como es una elección” (Arellano, *Boletín No. 79* 27). La “aya” en este caso son los EE.UU. ya que el Presidente Coolidge había enviado a Henry L. Stimson para imponer un acuerdo entre los partidos contendientes para deponer las armas a cambio de elecciones supervisadas por los *marines* en 1928. Tras la elección

²² Para leer más sobre la cooperativa sandinista en Segovia consultar *Nicaragua: The Imagining of a Nation*, de Luciano Baracco (40-52) y el artículo “ ‘Dios hablará por el indio de las Segovias’: las bases sociales de la lucha de Sandino por la liberación nacional en Nicaragua, 1927-1934”, de Volker Wunderich.

²³ Sergio Ramírez, en *Augusto C. Sandino: pensamiento vivo* Tomo II, reproduce seis de estos manifiestos fechados de mayo de 1931 a marzo de 1933. Algunos manifiestos, con el propósito de generar simpatía y apoyo, iban dirigidos a grupos sociales o ciudades específicas como el “Manifiesto a los hombres de nuestro departamento leonés” que interpela al sentimiento nacional liberal, católico e hispano de la ciudad; el segundo manifiesto se dirige a “los capitalistas notificados por nuestro Ejército en Jinotenga, Matagalpa, Estelí y Ocotal”, para convencerlos a no pactar acuerdos económicos con el gobierno y compañías estadounidenses (Ramírez 198-203). El manifiesto más extenso, de veintitrés páginas, resume la lucha sandinista retroactivamente desde la focalización histórica del desarmamiento sandinista de 1933. Este manifiesto se titula “Manifiesto a los pueblos de la tierra y en particular al de Nicaragua” (Ramírez 329-303).

presidencial oficial de uno de los liberales sublevados, el General José María Moncada Tapia asumió la presidencia, marcando así la retirada del ejército estadounidense y el final de “los dieciocho años conservadores” (1910-1928).

A pesar de que tanto los Anti-Académicos como Sandino abogaron por una reterritorialización del espacio nacional nicaragüense basada en la lucha antimperialista, esta coincidencia fue fugaz dado que el trasfondo ideológico tradicional de los Anti-académicos intentaba derrumbar los mismos postulados liberales que la resistencia sandinista defendió. Abiertamente antipartidistas, dado que criticaban la trayectoria conflictiva entre los liberales y conservadores que había amenazado la soberanía nacional, los Anti-Académicos se alinearon con la lucha sandinista al identificarse con su postura antimperialista, pero había una disyuntiva inherente entre Sandino y la agrupación granadina: el primero pretendía instituir una democracia representativa mientras que los Anti-académicos apoyaban una dictadura conservadora creyendo ver en Sandino las características del “hombre fuerte” que uniría la nación fraccionada. La alianza fugaz entre Sandino y los Anti-académicos no pasó del apoyo verbal y escrito²⁴, ya que ninguno de los Anti-Académicos se unió a las tropas sandinistas. La lucha de Sandino fue integral mientras que la de los Anti-académicos se adscribió al campo discursivo.

Jussi Pakkasvirta, en *Un continente, una nación*, establece el nacionalismo antimperialista como el cuarto tipo en la periodización de los nacionalismos²⁵: un discurso de continentalismo utópico que debido al fracaso de los discursos nacionalistas del siglo XIX, la falta de cohesión socio-política y el surgimiento de las masas obreras, proporcionó una

²⁴ Según Arellano el apoyo de la Anti-academia de Sandino produjo más que artículos y manifiestos a favor de este líder insurgente dado que uno de los integrantes de la agrupación, Pablo Antonio Cuadra, escribió una novela inédita sobre Sandino tras la expulsión de los *marines* (*El movimiento* 76).

²⁵ Pakkasvirta establece la periodización de distintos nacionalismos: 1) el nacionalismo criollo en las Américas, 2) el nacionalismo popular y lingüístico europeo del siglo XIX y 3) el nacionalismo oficial y conservador y 4) lo que él llama el periodo del nacionalismo antimperialista fuera de Europa que condujo a 5) una quinta coyuntura del nacionalismo global (44).

comunidad imaginada que suplió momentáneamente disonancias en la construcción de identidades nacionales y ayudó a sembrar los futuros discursos de identidad latinoamericana. En Nicaragua los diversos discursos antimperialistas, el sandinista y el Anti-académico, suplieron la falta de cohesión nacional nicaragüense al generar alianzas imprevistas; el primero se caracterizó por promover la lucha armada mientras que el segundo postuló una lucha en el campo simbólico, y los dos recurrieron al manifiesto para legitimar y promover sus discursos de identidad y acción nacionalista.

El nacionalismo antimperialista, según Pakkasvirta, es uno de muchos discursos de continentalismo utópico que florecieron a inicios del siglo XX al lado de otros discursos de identidad continental americana: el hispanoamericanismo, iberoamericanismo, latinoamericanismo, panamericanismo y el indoamericanismo.²⁶ En los manifiestos de la Anti-academia, como se expondrá a continuación, se produjo un diálogo entre cuatro de estos cinco discursos de identidad continental ya que la intervención política y económica estadounidense generó un profundo rechazo del discurso panamericanista en la región centroamericana.

El manifiesto “Dos perspectivas”, de Pablo Antonio Cuadra, muestra cómo este movimiento antimperialista se asoció con el movimiento antimperialista continental que se desarrolló en América Latina durante la década de 1920. Cuadra asegura que el “Movimiento de Vanguardia” al que pertenece es dinamizado por dos fuerzas: nacionalizar y reaccionar contra las “roídas rutas del siglo XIX” y admite: “(e)stamos intervenidos por una raza distinta. Queremos intelectualmente conservar la nuestra. No dejar que se evapore nuestro *espíritu latino*:

²⁶ Pakkasvirta entiende el Hispanoamericanismo como una corriente que sigue los lineamientos bolivarianos e incluye los territorios colonizados por España; el iberoamericanismo como una unión ambigua racial y lingüística con la región hispánica; el latinoamericanismo tal cual originado por la ideología panlatina de la época de Napoleón III para justificar el expansionismo francés en América; el panamericanismo como una identidad originada por la doctrina Monroe; y, finalmente, el indoamericanismo postulado por Raúl Haya de la Torre (80-81).

indoespañol. Conservar nuestra tradición, nuestras costumbres arraigadas. Nuestra lengua. Conservar nuestra nacionalidad; crearla todos los días. De aquí hay una deducción lógica a la segunda” (Verani, *Las vanguardias* 178, énfasis añadido). Sandino, por su cuenta, también utilizó una palabra conjunta similar en su primer manifiesto fechado el primero de julio de 1927: “Quiero convencer a los nicaragüenses fríos, a los centroamericanos indiferentes y a la *raza indohispana* que en una estribación de la cordillera andina hay un grupo de patriotas que sabrán luchar y morir como hombres” (Arellano, *Boletín No. 63* 48, énfasis añadido). El uso de las palabras “indoespañol” y “raza indohispana” remite al movimiento e ideología continental antimperialista de Victor Raúl Haya de la Torre y su noción de América Latina como un continente indoamericano. Las terminaciones “español” e “hispana” de Cuadra y Sandino remiten a un mestizaje cultural y racial de predominancia hispana, como revelan las siguientes palabras de Joaquín Pasos:

(...) buscando lo vernáculo, lo nuestro, nos queremos abrir paso entre la maleza. En este estado de transición hemos buscado la moderna literatura mundial, la cual nos ha enseñado las nuevas bellezas universales y el moderno sentido internacional del arte. Con este tendremos que contar necesariamente para fundar una literatura vernácula. Si no, ¿cómo vamos a escribir? ¿como los indios? Sabemos que es imposible: lo indio, lo primitivo nuestro – mejor dicho – es un principio. Luego, tenemos la literatura colonial. (*Boletín No. 81* 82)

Durante la segunda fase de la actividad vanguardista del grupo una divisa creadora del grupo era “Conquistemos al indio que llevamos dentro” (Arellano, *Boletín No. 63* 94). La estética indigenista se concretó tardíamente en Nicaragua hasta la década de 1940 con el Taller de San Lucas, conformado por muchos de los ex Anti-académicos, y también por los poemarios

de Joaquín Pasos, *Misterio Indio* (1939-1955), y Pablo Antonio Cuadra, *El jaguar y la luna* (1958-1959).

En contraste con algunos sectores notables de la vanguardia latinoamericana, que pretendieron articular una “autenticidad cultural” rechazando supuestos modelos europeos, la Anti-academia afianzó su hispanismo colonial revistiéndolo con la estética moderna vanguardista. Estética e ideológicamente esta propuesta difiere del resto de las expresiones vanguardistas latinoamericanas. El continentalismo antimperialista que propusieron los Anti-académicos también difiere de los diversos continentalismos antimperialistas coetáneos (Martí, Rodó, Ugarte, Vasconcelos, Vallejo, Mariátegui, Haya de la Torre, Joaquín García Monge, entre otros) basados en ideas socialistas, humanistas, espiritualistas, hispanistas, indigenistas, entre otras corrientes, porque no se basó en la tradición bolivariana, sino en el modelo de evangelización y división territorial colonial de la Corona española. Como asegura Pakkasvirta, el “continentalismo colonial” (religión, idioma, tradición administrativa, etc.) nació en las Américas antes del nacionalismo americano y trazó las fronteras entre los virreinos (69). Los Anti-académicos retornaron al continentalismo colonial originario. Pero, al territorializar este campo simbólico intentaron suprimir el hecho que los virreinos mismos no lograron una unidad territorial, cultural, lingüística, política, ni religiosa porque las fronteras coloniales fueron arbitrarias y porosas, como cualquier otra frontera.²⁷ La Anti-academia, aunque desde la aceptación de un mestizaje cultural, continuó el proyecto imperial al omitir de la construcción de

²⁷ La Corona española, por ejemplo, no pudo conquistar toda la región territorial que delimita la Nicaragua actual dado que el área que hoy se conoce como la Región Autónoma del Atlántico Norte (RAAN) junto a su contraparte del sur (RAAS), no estuvo bajo el control español. La región sirvió de base para la piratería francesa, holandesa e inglesa (Drake y Morgan, por ejemplo) durante el siglo XVII, pero también fue el área en el que se situó la Mosquitia o Costa de Misquitos. Los Misquitos son una población de esclavos africanos que se mezclaron la población indígena local, que hablaban la lengua misquita y el inglés. Esta población estableció una monarquía que luego fue protectorado inglés hasta mediados del siglo XIX y no fue sino hasta 1894 que la región se integró formalmente al territorio nacional nicaragüense.

identidad nacional la muy obvia presencia y participación de la cultura y población Misquito, pero también la de los Chorotegas, Nahoas, Marribios, Matagalpas, Ramas y demás poblaciones indígenas que conformaron la comunidad e historia nacional tanto como los criollos.

Este proyecto de exclusión se reproduce en *Ópera bufa*, en una serie de artículos titulados “Volando hacia la costa atlántica” escritos por Diego Manuel Sequeira. La tercera entrega relata, mediante una descripción orientalista característicamente modernista, cómo en Bluefields los propietarios de los negocios y un tercio de la población proviene de la China a pesar de la existencia de “aquel artículo quinto de (la) Ley de Inmigración que, aunque en vigor, duerme tranquila en los archivós (sic) donde la han arrinconado los funcionarios complacientes”. Esta ley xenófoba aparentemente le vedó la entrada a individuos de las razas china, turca, árabe, siria, armenia, negra y gitana, “cualquiera sea la nacionalidad que les ampare” en Nicaragua (*Ópera bufa No. 9 15*). La cuarta entrega, relata cómo, también en Bluefields, el autor se escandaliza al escuchar la liturgia de una misa en inglés, y atribuye el hecho a una “conquista moderna” inglesa. A pesar de que el autor admite que en Nicaragua la constitución permite la libertad de culto, este fenómeno es interpretado como una amenaza a la soberanía nacional y el autor aconseja que la nación envíe misioneros católicos de descendencia afroamericana para re-evangelizar a la población, enseñarles el idioma castellano y desarrollar su sistema de producción para que esta población no subsista solamente del comercio marítimo (*Ópera bufa No. 9 17*).

La postura de la Anti-academia, como señala Delgado Aburto, representa un “colonialismo interno” (*Márgenes 17*), una continuación del plan imperial español que la Anti-academia utilizó simbólicamente para contrarrestar los efectos del imperialismo estadounidense y para legitimarse como árbitros y facilitadores de la producción cultural nacional. Este tipo de arbitrio no pudo producirse sin implicar la exclusión simbólica de otros discursos, subjetividades

y sectores sociales así como una posible producción vanguardista femenina (Carmen Sobalvarro) y una posible producción vanguardista nacional alterna.²⁸

2.3.2 La influencia del pensamiento de Carlos Cuadra Pasos y el modelo corporativista

El estrecho lazo que los Anti-académicos generaron entre la religión y cultura colonial se reforzó por el influjo del pensamiento de Carlos Cuadra Pasos, el padre de Pablo Antonio Cuadra. Otros lazos que ligarían al grupo vanguardista con Carlos Cuadra Pasos serían: a) el trabajo conjunto de Coronel Urtecho, Luis Pasos Arguello y Luis Alberto Cabrales con él en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Managua durante la presidencia conservadora de Adolfo Díaz y b) la colaboración de estos jóvenes en la revista *La Semana*, órgano de campaña precandidatural del doctor Carlos Cuadra Pasos para el partido conservador. Estos jóvenes no sólo aportaron a la revista *La Semana* sus colaboraciones literarias, sino también ensayos que reflejaban el programa conservador y anti-liberal promovido por Carlos Cuadra Pasos, “...conservatizar la enseñanza y robustecer la familia, defender y proteger a la Iglesia, desengañar al pueblo de los sofismas liberales, etc.” (Arellano, “La vanguardia” 95-96). *La Semana* concluyó cuando la Convención Conservadora eligió a Adolfo Benard como candidato oficial.

²⁸ El nombre de Carmen Sobalvarro aparece mencionado en *El Diario Nicaragüense* de Granada, el 17 de abril de 1931, al publicarse una nota sobre una futura agrupación granadina. En el manifiesto “Ligera exposición” ya no aparece su nombre y en mi investigación no he encontrado ninguna publicación suya en las revistas y páginas culturales de esta agrupación. Arellano asegura que ella fue una “muchacha de Las Segovias que se había adherido a los planes e inquietudes de los vanguardistas y solía visitarlos en Granada” (*Entre* 86). Pablo Antonio Cuadra asegura que Sobalvarro se unió al grupo y “...nos daba sus romances sandinistas y a veces nos mostraba cartas del guerrillero – misteriosas como sus raros ojos negros- y nosotros agregábamos capítulos de leyenda y de amor al vuelo del quetzal” (93). En la revista *Decenio* Arellano, en “Los Vanguardistas de León en los años 20”, señala la existencia de una vanguardia producida por poetas aislados leoneses: León Aguilera, Arturo Aguilar, Agenor Arguello, Norberto Salinas hijo, Andrés Rivas Dávila y Adán Selva. Esta otra manifestación vanguardista nicaragüense quedó desapercibida por haber aparecido antes que el movimiento granadino y, según Arellano, por la “pesada herencia modernista que les imponía el medio educado en el culto a Darío” (10).

Carlos Cuadra Pasos fue uno de los líderes y pensadores prominentes del Partido Conservador y también fue presidente de instituciones sociales como la organización elite de católicos granadinos, los Caballeros Católicos, y de la Academia Nicaragüense de la Lengua (hecho que hace dudar del supuesto antagonismo con esta institución que la Anti-academia postuló en “Ligera proclama”). Este poderoso e influyente personaje nunca se disoció de las actividades de la Anti-academia dado que respondió a las sucesivas encuestas del grupo e inclusive fue él, señala Arellano, quien actuó como uno de los propulsores de la agrupación al generar una encuesta desde *El Diario Nicaragüense* lanzada para motivar el pensamiento y escritura reflexiva de los jóvenes de la nación (*El movimiento* 94-95). La encuesta de Cuadra Pasos consistía en cinco puntos o preguntas:

- ¿Qué es ser moderno?
- ¿Qué creéis respecto del porvenir político de Nicaragua?
- ¿Seguirían actuando los dos partidos históricos, sufrirán modificaciones sustanciales en sus estructuras o surgirán nuevos partidos?
- ¿Cuáles son las ideas que nos parecen predominarán en lo (sic) porvenir?
- ¿Qué es lo que creéis aprovechable de nuestro pasado histórico antes y después de la independencia? (Arellano, “La vanguardia” 98)
-

Aunque no lo señalan abiertamente, estas cinco preguntas conducen a la ideología y modelo de nacionalismo corporativista que Carlos Cuadra Pasos intentó promover en Nicaragua para recobrar el poder hegemónico que la élite granadina había perdido a causa de la intervención política, económica y cultural estadounidense. Como admite Gobat, los oligarcas conservadores nicaragüenses adoptaron el modelo corporativista católico porque sus principios de organización social respondían a los mismos principios corporativistas de promover un orden jerárquico de base moral y anticapitalista en el que el gobierno regulaba la economía nacional (224). Este modelo anticapitalista que señala Gobat se apoya en formas locales precapitalistas ya enquistadas en las relaciones de producción capitalistas globales. Este modelo de administración nacional le

reintegraría el poder económico y político a la oligarquía conservadora nacional a la vez que legitimaría al partido conservador como líder orgánico de la nación. Uno de los jóvenes que contestaron la encuesta de Cuadra Pasos fue José Coronel Urtecho con un artículo titulado “¿Qué es ser moderno?”, en el que el autor describió los resultados negativos afectivos e ideológicos causados por la modernización e intervención estadounidense en la juventud granadina, y enfatizó la necesidad de efectuar una renovación política y moral nacional.

Tras la Primera Guerra Mundial, la Revolución mexicana, las violentas manifestaciones de trabajadores y la eventual emergencia del “peligro” bolchevique, el socialismo resultó ser una alternativa política inaceptable y, junto con el colapso del mercado y la depresión económica de la década de 1930, en el que el liberalismo y capitalismo habían entrado en crisis, el corporativismo parecía ofrecer una solución para la administración de los países católicos y, en Nicaragua, una solución para el desplazamiento socio-político de la oligarquía granadina asociada a Iglesia católica.²⁹ Una “tercera vía”, el corporativismo católico se presentó como la alternativa entre el marxismo y el liberalismo. A partir de 1932 el corporativismo nicaragüense se afianzó como modelo de administración nacional, especialmente tras el levantamiento armado en El Salvador en enero de ese mismo año (liderado por el ex-secretario del mismo Sandino,

²⁹ En España bajo Primo de Rivera (1929-30) y después bajo Francisco Franco (1939-1975); en Grecia bajo Eleutherios Venizelos (1917-1920) y Joannes Metaxes (1936-1941); en Bulgaria y Lituania (1926-1935); en Polonia bajo Józef K. Pilduski (1926-1935); en Albania (1928-1939); en Yugoslavia (1929); en Portugal (1926-1974); en Turquía, Estonia y Latvia (1934); en Austria (1934-38); en Irlanda (1937); en Rumania, la Francia de Vichy, Italia (1922-1945); y en Alemania (1933-1945) los regímenes corporativos llegaron al poder o los gobiernos estuvieron influidos por esta ideología. En América Latina el corporativismo apareció en Brasil con Antonio Oliveira Salazar y algunos otros regímenes que se vieron influidos por esta ideología fueron los gobiernos de Getulio Vargas en Brasil, Rafael Trujillo en la República Dominicana, Juan Perón en Argentina, Jorge Ubico en Guatemala, Maximiliano Hernández en El Salvador, Oscar Benavides en Perú, el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) en Bolivia, la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) en Perú, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México y otros; admite Wiard, el corporativismo parecía ser “la onda del futuro” (47-48). En 1934 los Anti-académicos, en ese momento llamados Reaccionarios, señalarían a Austria como un modelo corporativista a seguir.

Augustín Farabundo Martí) en el que miles de indígenas y campesinos murieron en manos del ejército nacional.

El corporativismo católico fue propuesto inicialmente por la encíclica papal *Rerum Novarum* (1891), que adoptó un programa corporativo con fines de actualizar el pensamiento social de la Iglesia católica para poder competir contra el socialismo (y frenar la fricción clasista que esta ideología generaba como, por ejemplo, el sindicalismo socialista que la Anti-academia acusó a Sofonías Salvatierra, y luego al mismo Sandino, de liderar). Esta encíclica estimuló el desarrollo de movimientos sociales católicos y de movimientos laborales y sostuvo que, como institución social similar al núcleo familiar, las organizaciones laborales conformaban parte del orden natural social. Los derechos de los trabajadores, por ende, se igualaban a los de sus empleadores. A causa de esta encíclica y su “expresión más fuerte”, *Quadragesimo Anno* (1931) un gran número de movimientos católicos sociales y laborales fueron creados; en España y Portugal, por ejemplo, florecieron los círculos católicos sociales y de estudio, así como asociaciones de jóvenes, mujeres, estudiantes universitarios y profesionales (Wiarda 47). Este concepto de un círculo de estudio fue adoptado por la Anti-academia y su colaboración grupal así como en la conformación del sucesivo *Cuaderno de San Lucas (Cofradía de escritores y artistas católicos)* en la década de 1940.

El corporativismo católico que propuso Carlos Cuadra Pasos fue uno de dos modelos promovidos por el Partido Conservador y se basó en una estructura socio-política colonial: el ayuntamiento. Este tipo de control municipal debía, según Cuadra Pasos, estar en control no de los partidos políticos, sino de los cuatro gremios predominantes: los mercaderes, los agricultores, los artesanos y los profesionales o intelectuales (Gobat 224-225). Otra facción del partido Conservador apoyó el corporativismo autoritario basado en la centralización del poder en un

líder dictatorial. Luis Alberto Cabrales, uno de los fundadores de la Anti-academia que estudió en Francia entre 1922 y 1924, apoyó este segundo modelo corporativista al apegarse al pensamiento del nacionalista francés Charles Maurrás, líder de la agrupación católica Acción Francesa. En los artículos de los Anti-académicos aparecen citas de Maurrás, así como de René de la Tour du Pin, uno de los primeros franceses pro-monárquicos en haber promovido el corporativismo católico en Francia a finales del siglo XIX. Como en Nicaragua no existía una monarquía que vinculara la nación al Vaticano, Cabrales propuso la conformación de una oligarquía antipartidista dirigida por un dictador para impulsar un modelo corporativista nicaragüense. La Anti-academia se desvió de la influencia de Cuadra Pasos y su modelo gremial y apoyó la postura de Cabrales, como señala un artículo de José Coronel Urtecho publicado en 1934, “Oligarquía y dictadura”, en el que se postuló la necesidad de una dictadura antipartidista que uniera a las facciones oligárquicas de Occidente y Oriente.

Existen diversos tipos de corporativismos (socialcristiano, estadista-autoritario, de izquierda, sindicalista, militar-nacionalista, etcétera) y las etiquetas “liberal” y “conservador” no ayudan a su análisis. En América Latina el corporativismo se alineó con movimientos nacionalistas y algunos corporativismos como señala Wiarda “volvieron la vista a Roma en busca de su ideal, otros a un medievalismo impregnado de romanticismo, algunos a las civilizaciones aborígenes precolombinas, y los más a una mezcla de ellas junto al modelo español del siglo XVI; la tradición de los gremios, el catolicismo, e instituciones ibero-latinas tan fuertes como la familia, la comunidad y la religión” (49). Algunas de estas propuestas continentalistas se alinearon con la ideología corporativista, como en el caso del partido Conservador nicaragüense y de la Anti-academia, posiblemente por el legado semi-feudal de las relaciones de producción neocoloniales.

El diálogo que cada vertiente del nacionalismo antimperialista entabló con estos discursos de continentalismo utópico define los parámetros y alianzas ideológicas que ayudaron articular o imposibilitar la creación de una comunidad imaginada regional centroamericana y de las naciones que la conforman. A continuación se expondrán los discursos continentalistas, tradiciones culturales con las que dialogó la Anti-academia en sus diversos manifiestos para construir y proponer su propio discurso de identidad cultural y político.

2.4 PRIMERA FASE: EL MANIFIESTO ARTÍSTICO

Tras el lanzamiento de su manifiesto, el proyecto de acción de la Anti-academia arrancó con la publicación de la sección cultural “rincón de vanguardia” publicado bisemanalmente en el periódico granadino *El Correo* a partir del 14 de junio de 1931. Esta publicación terminó de imprimirse el primero de noviembre de 1931. La segunda época de la sección comenzó el 10 de abril de 1932 bajo el título de “vanguardia: cartucho literario” (No. 1-22) y, luego, bajo el nombre de “página reaccionaria de arte y letras” (No. 23 en adelante) (Arellano, *La literatura* 65). Estas dos publicaciones cumplieron con uno de los postulados del manifiesto inicial, ya que ambas dieron a conocer a los principales poetas y escritores nuevos de España como Manuel Altoaguirre, José Bergamín, Pedro Salinas, Ramón Gómez de la Serna, Juan José Domenchina, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca y Rafael Alberdi, y también publicaron traducciones de otros autores internacionales como Rimbaud, Charles Cross, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel, Valery Larbaud, Jules Supervielle, Paul Morand, André Spire, Henry de Montherlant, Blaise Cendrars y Phillippe Soupault. Esta sección cultural publicó además obras

de los mismos integrantes de la agrupación, como algunos poemas de Coronel Urtecho, Cabrales, Pasos, Cuadra, Rocha y otros de poetas connacionales como Alfonso Cortés y Azarías H. Pallais.

La Anti-academia utilizó la encuesta para generar un diálogo social y para promocionarse. El “rincón de vanguardia” lanzó dos encuestas, la primera dirigida a líderes nacionales (de treintidós encuestados sólo siete, según Arellano, respondieron)³⁰ y una segunda encuesta dirigida a la juventud nacional.³¹ Las preguntas de ambas encuestas conducían a las respuestas esperadas por el grupo. La primera encuesta postuló la necesidad de renovar las instituciones nacionales, la importancia de recobrar la soberanía nacional, la necesidad de generar una administración nacional antipartidista y la necesaria renovación de la expresión

³⁰ Los individuos que contestaron son: Dionisio Chamorro, Pedro Joaquín Cuadra Chamorro (director de *El Diario Nicaragüense*), Enrique Chamorro, Salvador Mendieta, Carlos Cuadra Pasos (miembro del Congreso), Carlos A. Bravo (secretario privado del Presidente José María Moncada), y el director de *La Prensa*, de Managua, Pedro Joaquín Chamorro Zelaya (Arellano, *Entre* 79). Las preguntas fueron nueve:

1) ¿Qué piensa sobre la juventud actual en las manifestaciones literarias políticas? 2) ¿Cuál sería el mejor itinerario de esta juventud? 3) ¿Qué criterio tiene usted sobre la política desarrollada por los gobiernos conservadores y liberales? 4) ¿Cuál cree usted que será el mejor modo de conservar y fomentar nuestra nacionalidad? 5) ¿Los actuales sistemas de gobernación deberán modificarse para encontrar la verdadera vida ciudadana de Nicaragua? 6) ¿No cree usted que la juventud que se levanta debe demoler los partidos históricos de Nicaragua para efectuar una verdadera unión que nos llevaría al único anhelo: la paz y el progreso? 7) ¿Qué opina usted sobre la intervención americana en Nicaragua? 8) Nuestro movimiento literario, basado en una reacción contra el romanticismo, que busca la idea y el sentimiento en su clásica pureza, y esa medios nuevos, ¿qué le parece a usted? y, finalmente, 9) Sobre estos mismos medios, las publicaciones de nuestra página de vanguardia, si las ha leído usted, ¿podría darnos su opinión? (Arellano, *Entre* 95).

³¹ Esta segunda encuesta consta de doce preguntas:

1) ¿En qué relación se encuentra usted respecto a estas materias: a) Religión b) Filosofía; y, si tiene maestros ¿cuáles son éstos? 2) ¿Hay algún nicaragüense a quien considere usted como maestro y guía intelectual? 3) ¿Está usted satisfecho usted con la enseñanza oficial de Nicaragua, intermediaria y universitaria? 4) ¿Cree usted que encuentra en su país oportunidades para desarrollar su capacidad intelectual de acuerdo con su vocación? 5) ¿Se siente a gusto en el ambiente de cultura general de Nicaragua? 6) Si pertenece usted a algún partido político ¿qué razones le asiste para ello? 7) ¿Cree que el sistema democrático esencialmente partidista puede resolver los problemas sociales, económicos, políticos de Nicaragua y responder del porvenir de nuestro pueblo? 8) ¿Opina que el comercio es lo más importante para nuestro porvenir y que en consecuencia la política debe estar regida por dirigentes comerciales e ideales comerciales? 9) ¿Desea una reacción antipartidista y anticomercialista que aspire a regir el país según las necesidades de las clases intelectuales, agrícolas, artesanas? 10) ¿Cree que sería deseable una dictadura que, sostenida por esas clases, lleve a cabo un resurgimiento social, cultural y rural del país? 11) Si usted es artista: a) ¿cuál de las bellas artes cultiva?; b) ¿está satisfecho del público?; c) ¿confía en el porvenir vernáculo y original de las artes?; d) ¿a quién considera como artistas nicaragüenses principales? y, finalmente, 12) ¿Cree que la historia de Nicaragua ha sido fielmente escrita e interpretada? (Arellano, *Entre* 103-104).

cultural, todas estas empresas, por supuesto, lideradas por una minoría intelectual juvenil. La segunda encuesta condensó la propuesta sociopolítica del grupo mediante algunas de las siguientes preguntas:

- 7) ¿Cree que el sistema democrático esencialmente partidista puede resolver los problemas sociales, económicos, políticos de Nicaragua y responder del porvenir de nuestro pueblo?
- 8) ¿Opina que el comercio es lo más importante para nuestro porvenir y que en consecuencia la política debe estar regida por dirigentes comerciales e ideales comerciales?
- 9) ¿Desea una reacción antipartidista y anticomercialista que aspire a regir el país según las necesidades de las clases intelectuales, agrícolas, artesanas?
- 10) ¿Cree que sería deseable una dictadura que, sostenida por esas clases, lleve a cabo un resurgimiento social, cultural y rural del país? (Arellano, *Entre* 103-104).

Esta segunda encuesta postuló un corporativismo autoritario similar al modelo propuesto por Cabrales, porque la Anti-academia se reivindicó como católica, escolástica, antidemocrática, antipartidista, a favor de una dictadura sostenida por la clase intelectual, agrícola y artesana, partidaria de la renovación del arte nacional y de la educación estética de su público receptor y, finalmente, a favor de una reinterpretación y re-escritura de la historia nacional. Con “rincón de vanguardia” se inauguró el motor que llevaría la propuesta cultural de la Anti-academia a conformar el discurso de identidad nacional oficial: las revistas y suplementos culturales en los que el grupo armó su campaña cultural y en los que publicó sus diversos manifiestos, proclamas y cartelones. La prolífica actividad publicitaria de la Anti-academia comenzó antes de que el mismo grupo hubiera escrito su manifiesto. José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales y Manolo Cuadra ya habían publicado la revista *La Semana* antes de haber conformado la Anti-academia. La segunda etapa de *La Semana*, que comenzó a mediados de 1928, marcó a la revista como órgano de la campaña pre-candidatural del doctor Carlos Cuadra Pasos (padre de Pablo Antonio Cuadra). Según Arellano, *La Semana* defendió el pensamiento tradicional y trató de unificar al partido Conservador (*La vanguardia* 93-95). Otra revista dirigida por José Coronel

Urtecho y Dionisio Cuadra Benard, *Criterio*, apareció del primero de marzo al quince de mayo de 1929 y, basada en la revista homónima argentina, defendió valores católicos tradicionales y promovió una ideología conservadora. El primer número, por ejemplo, lo dedicó Coronel Urtecho a la Acción Católica de Jóvenes Nicaragüenses a la cual pertenecían los dos directores de la revista (Arellano, *La vanguardia* 96-97). En esta revista aparecieron publicadas los primeros poemas de Pablo Antonio Cuadra, “El abuelito”, y “Circo”, un poema caligráfico de Coronel Urtecho (97). Cabrales, desde la cárcel por haber matado a un hombre, contribuyó con una traducción del francés de “El canto de Dios a la Noche” y el ensayo “La restauración del poder temporal”, e “Invectiva contra la luna llena” (97-98). Esta revista fue financiada por *El Diario Nicaragüense*, órgano pro-conservador.

Para plantear el renacimiento, renovación y revolución propuesta (todas estas palabras son utilizadas aleatoriamente en el manifiesto inicial), la Anti-academia usó el mismo lenguaje transgresor y militarista utilizado originariamente en el *Manifiesto Comunista*. En *Poetry of the Revolution*, Martin Puchner señala el manifiesto artístico y político como un acto performativo que origina del deseo de usurpar una autoridad o soberanía que aún no se posee. Sin poder posicionarse desde la autoridad el manifiesto reta el estatus quo al usurpar simbólicamente su poder; esta constituye una escenificación de poder que busca crear un contexto autolegitimador. El manifiesto, como género moderno creado por Marx y Engels, reprodujo un modo teatral al asumir una unidad aún inexistente entre una colectividad intelectual y el proletariado. El manifiesto, por ende, se basa ambiguamente en la proyección de una agencia colectiva futura y, a la vez, habla desde ahí. “Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia” escenifica esta usurpación simbólica de poder dado que contiene abundantes palabras y frases militaristas al definirse como un “movimiento que supone la antiposición (sic) de combatir toda manifestación

del pasado” (Verani, *Las vanguardias* 175), y pretende también “emprender la conquista del público apoderándonos de su atención por medio de golpes de estado artísticos” (176). Para iniciar este cambio los Anti-académicos pretendieron hacer uso de todos los medios “hasta de la dinamita y del fusil literarios para emprender (una) revolución incruenta” (176-177). En *La Reacción* del 19 de abril de 1934 (en la cuarta página titulada “Página del artesano”) aparece una sección titulada, una vez más sugiriendo un lenguaje agresivo, “Bombas de mano”, una serie de mensajes cortos o secuencia de postulados ideológicos del grupo. La primera “bomba” indica: “Queremos / una Nicaragua / organizada tal como nos la / legaron nuestros / antepasados”; la segunda, “El péndulo de nuestra / vida republicana / ha oscilado / de la / Revolución a la Intervención / La Democracia nos ha / llevado a la muerte y al / oprobio. Es necesario reac- / cionar. Sea reaccionario; la tercera, “Si está Usted / descontento / con la Nicara- / gua actual, / pase con nosotros y haremos / una Nicaragua que todos necesitamos; y, finalmente, la cuarta bomba, “Queremos / un futuro limpio y habitable para nues- / tros hijos y un presente hon- /roso que vigile por / las cenizas de nuestros / padres”. En un artículo titulado “Presentación” Pablo Antonio Cuadra reproduce este mismo lenguaje militarista para describir las metas del grupo: “Nuestro movimiento juvenil, optimista, batallador lanza sus imágenes como proyectiles (...) En este pequeño campo blanco, los soldaditos negros, las letras, librarán un fuerte combate. ¡Ojalá salgan vencedores!; sería nuestro mayor anhelo. Ahora empezará la batalla. Yo solo he tocado el clarín” (*Boletín No. 81* 21).

Este idioma militarista fue utilizado para desplazar el poder simbólico que había adquirido el Modernismo dariano en el campo cultural nacional. Para promover su “emoción paisana” el grupo debió resucitar y desplazar a su “paisano inevitable”, Rubén Darío. Urtecho ya en 1927 había iniciado este proceso al publicar “Oda a Rubén Darío”, una oda satírica del

famoso autor modernista. Como señala Ernesto Cardenal, para desplazar simbólicamente a Darío Urtecho debió interpelarlo:

Sintiendo que había que resucitarlo, Coronel Urtecho comienza su oda con una profanación al monumento nacional más sagrado en Nicaragua: la tumba de Rubén Darío en la catedral de León, que ostenta como símbolo un león de cemento de mal gusto (“Burlé tu león de cemento al cabo”). Quería despojarlo de las coronas funerarias y los sellos que la policía oficial de la crítica habían puesto sobre su obra, como esos que hay en las alcobas de los difuntos en espera de un procurador. (Cardenal 72)

Esta oda interpeló a Darío, diez años después de su muerte, con un “Te amo. / Soy el asesino de tus retratos” (Verani, *Las vanguardias* 171). La *Ligera exposición* inicia citando una estrofa de “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, de Rubén Darío, transcribiendo la estrofa: “De las Academias líbranos, Señor”. Esta referencia intertextual demuestra el afán de la agrupación de vanguardia, influida por la *Oda a Rubén Darío*, de Coronel Urtecho, de disociar el movimiento vanguardista del “paisano inevitable” de *Azul*. Años más tarde, Pablo Antonio Cuadra admitiría a Darío como precursor del grupo vanguardista al señalar como error el haber calificado la estética rubeniana como exotista. Esta “peligrosa universalidad” o “primer hijo de una edad nueva que gateaba a tientas, en intermitentes espantos”, aceptó Cuadra, constituye una esencia nicaragüense que él y su grupo no había sabido distinguir del “mellizo” rubeniano renacentista (158). Propulsado por un impulso historiográfico, Cuadra buscó trazar una línea evolutiva, y revolucionaria, de la estética nacional: “Todos los generales de espadas rutinarias no significaron en nuestra historia lo que Rubén revolucionando las fibras más hondas del canto del pueblo. Y nuestra generación no era otra cosa que el advenimiento a Nicaragua de la verdadera,

de la profunda revolución rubeniana” (157). En un manifiesto sucesivo titulado “Cartelón de “Vanguardia”” (en *vanguardia* No. 32) se divide: a) lo que se rechaza (la copia, la retórica, las reglas, el academicismo, el purismo lingüístico, las ojeras y el crepúsculo y los muertos que escriben a los muertos) y b) lo que se promueve (la originalidad, la creación, la obra nueva que se dicta sus propias leyes, la invención lingüística, la mala palabra, la poesía joven y alegre, y “el amanecer de una literatura nacional”) (*Boletín No. 81* 78). La misma libertad que buscaban estos jóvenes en el campo nacional la buscaron en la página y por ello se adscribieron a la experimentación formal vanguardista a la vez que rechazaron los “antiguos moldes” del soneto dariano que consideraron foráneos a su cultura nacional hispana dado su “afrancesamiento”.

Otro ejemplo de este desplazamiento simbólico es el primer punto del manifiesto “Ligera exposición” que establece la centralidad de Granada como la “capital” cultural nicaragüense: “El nombre de la Anti-academia y la estructura circular de la agrupación tienen por objeto facilitar la oportunidad de reunión y de acción conjunta, pero haciendo patente el carácter de endiablada libertad personal, de espíritu explorador y de acometividad juvenil que serán distintivos del movimiento” (Verani, *Las vanguardias* 175). La predilección por establecer a Granada como el centro cultural nacional refleja el impulso reterritorializador de la agrupación; la capital cultural nicaragüense se había disputado históricamente entre las ciudades de León y Granada sólo para ser desplazados por Managua, (declarada ciudad capital en 1853) simbólicamente situada en medio de estas dos ciudades rivales.³² La figura de Darío, quien había nacido, vivido y había sido enterrado en León, centralizó la producción cultural nacional en esta ciudad pero tras su muerte muchas agrupaciones revistas y periódicos se trasladaron a Managua. Ahí, por ejemplo,

³² Hacia finales del siglo XIX las repúblicas en América Latina no eran naciones ni estados-nación sino unidades administrativas sin integración social. El elemento común dentro de las repúblicas era la economía agraria. Todo el siglo XIX reflejó la falta de un Estado eficiente por las luchas constantes entre las diferentes élites locales o regionales latinoamericanas, en caso nicaragüense estas serían las élites oligarcas de León y Granada.

se reorganizó la agrupación El Ateneo Nicaragüense que a partir de 1920 inauguró el certamen literario “Los Juegos Florales” (Arellano, *Entre* 51). En 1931 un terremoto destruyó casi dos tercios de la infraestructura de la ciudad de Managua (es a este evento que el artículo citado anteriormente denomina “la catástrofe en Managua”). La Anti-academia se apoyó en este desastre para argumentar el traslado del “meridiano cultural” a Granada, ciudad natal de muchos de los miembros del grupo.³³

La alusión en “Ligera exposición” de un “meridiano intelectual” puntualiza la polémica iniciada por el artículo del ultraísta Guillermo de Torre titulado “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”, escrito en 1927 y reproducido en la revista costarricense *Repertorio Americano* ese mismo año,³⁴ que asigna a esta urbe española la calidad de “geografía espiritual” hispanoamericana frente a las “turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América” (Schwartz 595). Al utilizar el término “Hispanoamérica” de Torre enfatiza la relación cultural entre España y sus colonias y no utiliza el término “Latinoamérica” por su trasfondo francés (el término se ideó como la base de una teoría panlatina para justificar el expansionismo francés en América). La referencia a las maniobras anexionistas italianas probablemente alude a otra comunidad imaginada promovida por el

³³ Como señala el segundo punto del manifiesto, la Anti-academia se caracterizó por su “estructura circular”, los lazos de parentesco y la residencia de los integrantes en Granada facilitó la conformación del grupo. La mayoría de los integrantes se educaron en el colegio jesuita Colegio Centro-América (José Román, José Coronel Urtecho, Octavio Rocha, Joaquín Zavala Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Luis Downing y Joaquín Pasos); además, eran hijos de hacendados, profesionales y políticos conservadores y los unía un vínculo familiar (Coronel Urtecho, Zavala Urtecho y Downing Urtecho eran primos hermanos; Cuadra y Pasos eran primos en segundo grado de consanguinidad y Ordóñez Arguello era primo de Pasos) (Arellano, *El movimiento* 71). El principal punto de encuentro del grupo fue la casa de Coronel Urtecho, contigua a la Iglesia La Merced (o en la misma torre de la iglesia), pero también se reunían en la casa del doctor Carlos Cuadra Pasos y en la “Celda del Artesano” de su hijo Pablo Antonio, y en la redacción de *El Diario Nicaragüense* (Arellano, *Entre* 73).

³⁴ La única revista asociada con la vanguardia internacional publicada en Centroamérica, editada y publicada por Joaquín García Monge en Costa Rica. *Repertorio Americano* se editó de 1919 a 1959 y se identificó como un “Semanario de cultura hispánica. De filosofía y letras, artes, ciencias, educación, misceláneas y documentos” conformado por “múltiples secciones (que) cubrían artículos sobre escritores, reimpresiones de otros periódicos, poesías, ensayos y reseñas de libros” (Videla 173).

nacionalismo fascista que contempló su legado greco-romano como la cuna de la civilización de habla romance.

La postura paternalista y colonialista de Torre despertó la ira de muchos latinoamericanos, quienes rápidamente publicaron artículos en contra de la visión del autor madrileño, especialmente la revista *Martín Fierro*.³⁵ La postura de Torre puede interpretarse como producto de la ansiedad producida por el desplazamiento geopolítico y simbólico del imperio español iniciado desde el proceso de independencia de inicios del siglo XIX y de la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898, pero también por el desplazamiento del capital simbólico español por parte del “afrancesamiento” Modernista. París, y no Madrid, fue la meca cultural para la mayoría de los artistas e intelectuales latinoamericanos durante el siglo XIX y XX, como asegura Casanova. Esta crítica admite que en el campo de poder simbólico literario del Occidente de inicios del siglo XX París continuó ejerciendo la hegemonía literaria, basada en la imagen de libertad política y artística que había obtenido desde el siglo XVIII:

...Paris combined two sets of apparently antithetical properties...On one hand, it symbolized the Revolution, the overthrow of the monarchy, the invention of the rights of man- an image that was to earn France its great reputation for tolerance toward foreigners and as a land of asylum for political refugees. But it was also the capital of letters, the arts, luxurious living, and fashion. Paris was therefore the intellectual capital of the world, the arbiter of good taste, and (at least in the mythological account that later circulated throughout the entire world) the source of political democracy: an idealized city where artistic freedom could be proclaimed and lived. (Casanova 24)

³⁵ Jorge Schwartz, en *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, le dedica una sección a este tema y reproduce los artículos mencionados (592-603).

La Anti-academia, al disociarse del “afrancesamiento” dariano (y la corriente democrática francesa) se distanció conscientemente de la meca literaria internacional y postuló a Granada, una pequeña ciudad colonial nicaragüense, como el meridiano intelectual de la nación. Esta maniobra no representó un desplazamiento del influjo cultural español porque la Anti-academia, como se desarrollará a continuación, asumió la época colonial como la “edad de oro” cultural y espiritual nacional. El vínculo con la religión y cultura española representó para la Anti-academia una fuente de legitimación cultural y moral. En la portada de *Ópera bufa*, una sucesiva revista del grupo, aparece la frase: “Nos sometemos piadosamente al juicio de la Santa Inquisición y si hay alguna frase que no esté conforme con ella, téngase por no escrita- (Frase de la Época Medioeval)”.

El lenguaje militarista que utilizó la Anti-academia para atacar y reencauzar la literatura nacional hacia lo que consideró el “verdadero” trayecto nacional remite al uso del lenguaje vanguardista de Marinetti, quien postuló una renovación literaria por medio del movimiento, acción y violencia estética. El autonombramiento de “Anti-académicos” sintoniza con el discurso anti-académico fascista de Marinetti que, paralelo a la “doctrina de acción” de Mussolini, buscó diferenciar su partido del movimiento social y teórico comunista (acusado, por supuesto, de académico).³⁶ Al igual que el comunismo, el fascismo (recordemos que Mussolini se adscribió inicialmente a la ideología socialista) pretendió incitar una revolución y lo hizo utilizando como instrumento el manifiesto, pero desde una rearticulación de éste y de su concepto de revolución:

With the help of Sorel, Marinetti wrested the manifesto from the hands of the theorizing socialist tradition of the revolution and turned it into an antitheoretical

³⁶ Esta diferencia de método condujo a la polémica del compromiso social del arte y la forma, como en el caso de la expresión futurista de Maiakovski y el realismo social, dialéctica que se agudizó en la década de 1930.

organ of war-inspired action speech. To be sure, action speech had been part of the *Manifesto* as well. But Marx and Engels had balanced action speech with the grand historical narrative and a scientific, analytic, and theoretical discourse. The countless futurist manifestoes preaching war are themselves infused with attributes to war: aggression, agitation, rupture, violence. What Marinetti did to the manifesto was to purge its historical and theoretical voice and to reduce it to its most impatient speech acts. (Puchner 86)

La Anti-academia logró rearticular de forma similar a Marinetti en sus manifiestos y así rencauzar el impulso revolucionario de este género de origen marxista-leninista para promover un modelo autoritario católico. La distinción principal entre el uso que el vanguardismo italiano y soviético le dieron al manifiesto fue que mientras Marinetti asoció la vanguardia con la guerra de conquista, los futuristas soviéticos la asociaron con la guerra revolucionaria (Puchner 81). Esta aprehensión de Marinetti por separarse del discurso marxista-leninista también se percibe en los manifiestos iniciales de la Anti-academia, pero se radicalizó a partir de 1935 cuando el grupo pasó a favorecer una “contrarrevolución” y se auto-denominó “Grupo Reaccionario”.

Como señalé anteriormente, Marinetti logró rearticular discursivamente y formalmente el manifiesto y, como admite Perloff, la poesía futurista también siguió este modelo. Estéticamente el Futurismo quiso re-escenificar la guerra, el movimiento, la acción, y para hacer esto publicó un sinnúmero de manifiestos que presentaban mensajes sencillos, slogans de formato experimental, una alabanza de la máquina, la velocidad y la masculinidad (de ahí su férrea misoginia), así como el uso de un léxico repetitivo futurista. Inspirados en esta estética, los Anti-académicos introdujeron en sus revistas no sólo las caricaturas sarcásticas de Joaquín Zavala Urtecho, sino también publicaron cartelones en los que enumeraron lo que promovían y atacaban; incluían

pequeños cuadros-avisos con mensajes breves como: “La Vanguardia tiene el gusto de saludar a uno de sus más caros amigos, que vino a Granada por unos pocos días: el intelectual y militar Teniente Abelardo Cuadra. ¡Vanguardia! ¡Firme! ¡Media vuelta a la derecha! ¡Presenten armas! Rompiendo filas para un buen abrazo, querido Abelardo” (*Boletín No. 81 83*); también incluían pequeños cuadros de reprobación y de honor con los siguientes mensajes: “Reprobamos la hipócrita defensa de la instrucción pública de Nicaragua que están llevando a efecto unos cuantos estudiantes miedosos, judas de sus propias convicciones. Reprobamos LA LIBERTAD, LA IGUALDAD Y LA FRATERNIDAD, a las que suplimos con DIOS, LA JERARQUÍA Y LA CARIDAD” (énfasis original) y también “Compadecemos a todos los que creen que nuestra campaña es comunista. El único comunismo que hay es su común incomprensión. Compadecemos a todos los que nos compadecen porque su compasión merece compasión”, y finalmente, “Al cuadro de Honor de la Vanguardia la Encíclica de Su Santidad Pío XI “Charitate Christi Compulsi” que nos mueve a procurar la redención de nuestra empedernida burguesía comercialista” (*Boletín No. 81 85*). Esta última referencia es la *Carta Encíclica sobre la crisis material y espiritual del mundo actual y su remedio: la reparación al Sagrado Corazón de Jesús*, publicada el 3 de mayo de 1932, en la que el Papa Pío XI habla sobre la crisis espiritual y económica que asediaba al mundo y en la que postula soluciones apoyadas por la Iglesia católica. Esta postura conservadora también fue respaldada por la encíclica papal *Rerum Novarum*, emitida en 1891, que atacó los supuestos excesos del capitalismo liberal, llamando así a la cristiandad a una reforma social. Los mensajes anteriores de la Anti-academia no sólo revelan las nuevas técnicas vanguardistas implementadas por la agrupación, sino también el uso que le dieron a estas para promover su discurso antiliberal a favor del corporativismo y militarismo.³⁷

³⁷ Para influir en la conformación de la Guardia Nacional, creada en 1927 por el ejército estadounidense, muchas

Otro ejemplo de la influencia de la estética futurista en la obra de los Anti-académicos es la concepción de la palabra, la oralidad y declamación como acción. Recordemos que diversos manifiestos futuristas fueron declamados en un escenario antes de publicarse (una vez escritos, su misma experimentación tipográfica sugería un discurso oral):

To ally the spoken word more closely to action, Marinetti grounds it in a new art, which he called “dynamic and synoptic declamation”. This declamation foregrounds gesture and facial expression. Opposing traditional oratory and its relegation of gestures to a purely decorative, subservient function, Marinetti calls for a futurist art of declamation involving not only arms but also legs, resulting in a “lyrical sport”. (Puchner 87)

El futurismo implicaba acción, movimiento, novedad, maquinismo y dinamismo en los *parole in libertà* (poemas performativos) en las *serate* o veladas de declamación. Esta poética del escenario propuesta por Marinetti fue retomada por los Anti-Académicos granadinos en su primer *performance* o recital colectivo. La “revolución incruenta” basada en el escándalo que propuso la vanguardia granadina en su manifiesto se plasmó en un performance o el “primer recital” del grupo en 1931 que, a pesar de escandalizar a algunos círculos, no llegó a más que algunas quejas ante el obispo Canuto José Reyes y Balladares; estas recriminaciones fueron aplacadas por los padres salesianos del colegio en que se llevó a cabo el evento (Arellano, *Entre* 78). Realizado en el Colegio “Don Bosco” de los salesianos este recital se asemejó a los *serate* o noches de recitación y declamación futurista; en el segundo capítulo se abordará y describirá en detalle este *performance* (Arellano, *Entre* 76-77). Este cuadro remite a la poética escénica y

familias prominentes granadinas enviaron a sus hijos a partir de la década de 1930 a una politécnica en Managua, entre estas familias se encuentran los Cuadra (Gobat 220). Este anhelo por controlar e intervenir esta institución social eventualmente llevó a los Anti-académicos y al partido Conservador a apoyar la candidatura y luego golpe de estado del general Somoza García.

teatro futurista que incorporó el cuerpo en la escenificación poética, así como el humor burlón y las transiciones rápidas de una escena a otra (*synthesi* o síntesis futurista).

El lenguaje del manifiesto futurista, por el mismo interés de diferenciarse del modelo marxista, trazó una diferencia con la convocatoria revolucionaria del manifiesto marxista-leninista y se alejó de la revolución al proponer la guerra como fin en sí. Ya señalado por Hannah Arendt, la guerra tiende a ser un preámbulo de las revoluciones, por lo que los eventos históricos de este tipo han sido asociados con una violencia fundacional. Para Marinetti esta violencia representó no un medio, sino el ideal y fin mismo de su revolución. El *Manifiesto Futurista* postula: “Queremos glorificar la guerra – la única higiene del mundo”. En 1915 Marinetti publicó un panfleto titulado “La guerra, la única higiene del mundo”, que sucesivamente se volvió en un slogan fascista. Como admite Puchner, a partir de este momento “revolution becomes an adjective modifying war” y, “the war, not the revolution, becomes the central figure of futurism, to the point where Marinetti declares... “the current war is the most beautiful futurist poem” y define la guerra como “intensified Futurism” (80). Guerra e higiene fue el discurso que Marinetti propuso para modernizar la expresión cultural nacional italiana y proponer un nuevo tipo de comunidad imaginada moderna, guerra fue el discurso que la Anti-academia propuso para dislocar simbólica y geográficamente la producción cultural de León y Managua para situarla en Granada, pero también fue, ligado con la higiene, el discurso que se utilizó para combatir el modelo de modernidad estadounidense que juzgaron como amoralmente materialista. El discurso moralizante de los Anti-académicos se formuló como una metáfora higienista. El artículo de Joaquín Pasos, “Fundación del Anti-Parnaso” equipara el gusto estético modernista y parnasiano con el alcoholismo corruptor de la juventud, un mal que debía ser erradicado del cuerpo nacional por un ministerio de higiene y fomento. Pasos enumera las

bibliotecas que se encuentran en los “hogares más respetables” y en “las familias más ancianas”, acusa a periódicos que considera “parnasianos órganos de difusión bastante poderosos” y asegura que “(m)uchos comerciantes, fotógrafos, agrimensores, veterinarios y abogados de esta ciudad, pertenecen en secreto a esta peligrosa secta, en la cual están comprometidos muchos senadores y diputados de la República, bastantes periodistas, unos tantos mendigos y algunos parientes tuyos” (Solís 94). No sin cierta burla clasista Pasos admite que esta “campaña malsana” afecta a todas las clases sociales por igual, legitimando así una necesaria intervención estatal.

Este mismo discurso higienista aparece en una colaboración de José Coronel Urtecho en *vanguardia No. 41* llamada “Parábola” y conforma una alegoría de la disputa bipartidista histórica nacional que se resume así: existe un hospital de locos en el que “(l)a locura de aquellos locos consistía en que cada uno de ellos creía haber descubierto el remedio de la locura”. Dado que todos los remedios que ingeniaba cada loco para la locura era diferente, el hospital vivía constantes guerras, creándose como resultado dos facciones ideológicas nacionales. Los que manejaban el hospital eran farmacéuticos de otro lugar y les vendían drogas dañinas a los pacientes. Los hijos de estos locos finalmente encuentran el remedio para establecer la cordura de la comunidad y afirman: “Nadie es loco. Nadie debe pensar en curar a nadie. Sigamos cuerdos como antes. Y que el señor que inventó la locura, se olvide de ella y siga siendo el señor del lugar” (*Boletín No. 81* 87). La solución final invita al cuerpo social nacional al olvido, la conciliación y la restitución de un orden patriarcal. El uso de la parábola de Coronel Urtecho no sólo remite a la tradición bíblica y la utilización de la narrativa para deducir enseñanzas, sino también al “estado falso y anti-histórico” que los Anti-académicos le atribuyeron a su contexto histórico. Este malestar nacional no sólo se lo atribuyeron a la estética Modernista, sino también al movimiento de independencia y al liberalismo, como señala una

breve pieza del grupo titulada “Hacia nuestra poesía vernácula”: “Toda literatura enclenque que existe ahora en Nicaragua tiene, como causa principal, ente ambiente sifilítico y anti-histórico que nos rodea formando nuestra vida social y cultural. Nicaragua empezó a vivir su propia vida nicaragüense en la Colonia. Luego, esta vida degeneró, prostituida por las “libertades liberales” cuya apoteosis y condenación está en la Independencia” (Verani, *Las vanguardias* 180). Contemplando la época colonial como una “edad de oro” cultural y moral nacional los Anti-académicos reconocieron la estética vanguardista como un estilo formal moderno que resucitaría o modernizaría la identidad y valores del antiguo patrimonio ibérico: “El poeta tendrá que tener su corazón en la verdadera Nicaragua de la Colonia, mientras sus poemas especulan, con ese fondo, en las formas modernas en busca de un recipiente apropiado o adaptable al alma nacional” (180). Una muestra de este revestimiento es el caligrama “Caballito de Bamba”, de Pablo Antonio Cuadra, cuya escritura dibuja un caballo de modo similar al caligrama de un caballo de Guillaume Apollinaire. “Caballito de bamba” contrapone una técnica formal nueva, el poema visual, con la utilización de versos inspirados en dos posibles fuentes relacionadas a la comedia barroca de la Edad de Oro español: a) la comedia de Pedro Calderón de la Barca, *También hay duelo en las damas* (“Finísimo impertinente; / Pues de puro enamorado, / ni anda, ni come, ni bebe / Como el caballo de Bamba”) ó b) la comedia de intriga y enredo de Tirso de Molina titulada *Don Gil de las calzas verdes* (“Pero, ¡que tenga yo un amo en menudos, / Como el macho de Vamba, que ni manda, / Ni duerme, come ó bebe, y siempre anda!”). El caligrama de Cuadra lee, “El caballito de bamba, que ni come, ni bebe, ni anda, fortuna un caballo de poesía para la tierra mía un caballo volador para el amor un caballo de luna para rodar” (Solis 284). La figura del caballo de manera indirecta remite a la tradición de la Fiestas Agostinas (relacionadas a los campistas de Chontales) celebradas por los Caballeros Católicos y caricaturizadas por

Joaquín Zavala en *Ópera Bufa*, pero también remite al famoso caligrama de Apollinaire (el caligrama de Cuadra al igual que el de Apollinaire está escrito a mano). Algunos otros caligramas del grupo son “Obra maestra” de Urtecho, “Paisaje impertinente” de Cuadra, “La psicastenia del reloj” de Downing Urtecho, “Molinete del miedo” de Rocha y “Barco Cook” de Pasos; todos estos se encuentran en la antología de Solis.

2.5 SEGUNDA FASE: EL MANIFIESTO POLÍTICO Y LA NACIÓN CORPORATIVISTA

Tras un breve receso y el retorno de Pablo Antonio Cuadra de un viaje a Sudamérica la agrupación continuó la publicación de una nueva revista, *La Reacción: órgano del movimiento reaccionario*, publicada en Granada el 3 de abril de 1934. Esta revista fue dirigida por Coronel Urtecho y redactada por Diego Manuel Chamorro, Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Luis Downing, Armando Castrillo y Joaquín Zavala Urtecho (quien colaboró en la revista con sus ilustraciones y caricaturas políticas en su sección titulada “Ópera Bufa”). Esta revista marcó un cambio en la estética y participación política de la Anti-academia en el entorno cultural y político nacional ya que esta revista se enfocó en la política, desplazando la literatura a su página literaria dominical.

En Managua, a partir del 13 de junio de 1934, apareció *Ópera Bufa: semanario político, satírico y literario*, dirigida por Joaquín Zavala Urtecho. Titulada como la antigua sección ilustrada de *La Reacción*, *Ópera bufa*, según su propio director, fue inspirada por León Daudet, quien, “...así subtitulaba los frecuentes artículos de carácter burlesco que publicaba en el

periódico *Acción Francesa* de Charles Maurrás, al que los reaccionarios de este tiempo estábamos suscritos” (Urtecho citado en Arellano, *El movimiento* 79). El contenido literario de esta revista fue mucho más sustancial que el de *La Reacción* porque en esta se publicó poesía de autores nacionales (Joaquín Pasos, Azarías H. Pallais, Luis López, Alberto Ordóñez Arguello); un cuento corto de Pablo Antonio Cuadra titulado “Cuento burgués” y una sección de *El domador de pulgas*, del costarricense Max Jiménez; poesía de autores latinoamericanos como Nicolás Guillén, Ballagas, Pales Matos, Clementina Suárez, Izaak Felipe Azofeifa; poesía de Indostán y Arabia, así como de Rafael Alberti, Paul Claudel y Paul Morán. *Ópera bufa* también entrevistó a figuras políticas prominentes como el Presidente José María Moncada, el ministro americano Boaz W. Long, el gerente del Banco Nacional, Vicente Villa, entre otros. Al igual que *rincón de vanguardia*, *Ópera bufa* lanzó una encuesta para generar diálogo con su recepción. Desde la segunda edición del primer año de *esta revista* apareció una encuesta dirigida a la juventud nacional. Las preguntas fueron similares a las de la primera etapa del grupo: indagaban sobre el origen de la autenticidad literaria nacional y las causas que habían atrasado esta expresión de identidad nacional.³⁸

Esta nueva etapa de la agrupación se inauguró con un nuevo nombre: Grupo Reaccionario. El antiguo dirigente de la Anti-academia, Coronel Urtecho, admitió:

Los poetastros vanguardistas-entre los cuales confieso haber estado enrolado-hicimos versos universales, pues no había en el universo quien nos entendiera.

Eran universalmente incomprensibles. Pero hicimos un bien. Destruimos todo

³⁸ La sección “Nuestra encuesta” incluye cuatro preguntas: 1) ¿Cree usted en la posibilidad de la creación de una literatura nacional nicaragüense? 2) ¿Cuáles son las manifestaciones literarias que le parecen a usted se acercan más al tipo ideal de una literatura eminentemente nicaragüense? 3) ¿Cuáles son las fuentes en que podemos encontrar la inspiración puramente nicaragüense? Y 4) ¿Qué causas han atrasado la formación de nuestra literatura vernácula? (*Ópera bufa* No. 2 15).

particularismo de escuela, del romanticismo histérico, todo pseudoclasicismo de colegiales, todo modernismo sodomita, toda imitación servil y sólo nos imitamos todos en imitar a nadie. La poesía que destruimos era particularmente idiota.
(*Ópera bufa* No. 6 1)

“Devolvemos un nombre”, un artículo de *Ópera bufa*, señala que el término “vanguardia” perdió su importancia al ser utilizada como calificativo de “moderno” por no sólo escritores, sino por “todo el mundo”, bufones, snobs, zapateros, costureras, escolares, novios, políticos y mujeres de mala vida. El artículo admite, asimismo, que “varios jóvenes granadinos interesados en el movimiento nuevo del arte moderno tomamos como calificativo de batalla el epíteto de vanguardistas” pero, utilizando una metáfora que equipara la palabra “vanguardia” con ropa sucia que debe cambiarse y limpiarse recurrentemente, el artículo admite que “llevar un nombre así es peor que andar con los pantalones sucios de lodo” (*Ópera bufa* No. 2 15). El artículo concluye que en nombre de todos los ex-vanguardistas le devolverá al Diccionario de la Real Academia Española “el nombrecito ese y su correspondiente calificativo” porque “está todo sucio, y necesita lavarse”.

Ambas *Ópera bufa* y *La Reacción* promovieron la misma postura ideológica: el catolicismo como religión nacional y el corporativismo como el sistema administrativo nacional. A pesar de la férrea crítica de su pasado vanguardista los Reaccionarios conservaron e inclusive radicalizaron la misma ideología católica y corporativista anterior. ¿Por qué, entonces, quisieron disociarse de su primera intervención socio-política desde las páginas de *vanguardia* y *rincón de vanguardia*?

Bajo los mismos preceptos que los llevaron a apoyar a Sandino como un líder antipartidario los Anti-académicos, ahora Reaccionarios, apoyaron al General Anastasio Somoza

García y la Guardia Nacional señalándola como la única institución capaz de conducir a la población hacia la unidad nacional. Somoza García pasó a encarnar al gobernante orgánico que Nicaragua necesitaba para unirse al modelo de modernidad greco-latina ejercida en Europa por dictadores como Mussolini y Primo de Rivera. Con el lema de Charles Maurrás, “Politique d’abord” (política ante todo) Coronel Urtecho señaló que “(p)ara arreglar las cosas hay que empezar por arriba” y propuso un receso artístico de cinco años para apoyar a un Jefe Nacional que “necesitará de los artistas y escritores para modelar de nuevo el alma nacional”:

Los jóvenes de vocación artística debemos unirnos en una política de realidades concretas que coloque en la cima del Estado un organismo capaz de hacer política nacional. Un gobierno que pueda abandonar la política de partido, los intereses de clases o de particulares y reconstruir la nacionalidad deshecha. Un gobierno que exalte los valores espirituales que formarán el alma nacional, que reanime los ideales, los sentimientos, la vida moral de los nicaragüenses, que indique un destino nacional preciso y noble, que dirija de manera evidente al pueblo para que todos cooperen con tareas visibles a la formación de un país digno de ser habitado por el hombre y visitado por la divinidad. Para esto se necesita un Jefe Nacional. Uno que nos haga sentir el entusiasmo de ser nicaragüenses.

(Ópera bufa No. 6 1)

Los vanguardistas nicaragüenses (Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho y Luis Alberto Cabrales), en 1934, participaron en un grupo de apoyo del general Somoza llamado Camisas Azules, réplica de los Camisas Negras italianos (Oliva 86).

Ambos, *La Reacción* y *Ópera bufa* tuvieron como meta central burlarse del Presidente Sacasa, de su vicepresidente Rodolfo Espinosa y de los candidatos electorales (Leonardo

Argüello, del partido liberal y Emiliano Chamorro del conservador). La finalidad de esta burla: apoyar la candidatura del general Somoza García. Ambas revistas fueron suprimidas por el Presidente Sacasa; *Ópera Bufa*, a pesar de haber sido suprimida el 18 de agosto de 1935 reanudó labores el 29 de marzo de 1936 gracias al apoyo y dinero del general Somoza García quien “...veía en ella un efectivo instrumento de propaganda a su impostergable aspiración presidencial” (Arellano, *El movimiento* 81).

En *Ópera bufa* y *La Reacción* aparecieron artículos titulados “Contra Sandino en los infiernos” (unos fragmentos de un libro de Manolo Cuadra y sus experiencias militares); y “Familias esclavizadas por Sandino, buscan protección”, que identificaron a Sandino como un bandolero cuyas víctimas, las “desgraciadas familias esclavas de Sandino” fueron rescatadas por la Guarda Nacional y bajo su protección “están volviendo a reconstruir sus hogares” (*La Reacción No. 26*). La misma postura iconoclasta y uso del manifiesto que los ayudó a desplazar inicialmente a Darío facilitó la disociación de los Reaccionarios con la figura de Sandino.

Este grupo lanzó un nuevo manifiesto en el que se reconoció al jefe de la Guardia Nacional, el general Somoza García, como el único salvador del país: “La evidencia nos enseña que es más fácil la conquista del hombre, la conquista del Jefe que la conquista del pueblo, la conquista de las masas que proponen los políticos democráticos” (Arellano, *El movimiento* 80). La “conquista de las masas” nunca fue un objetivo real de la Anti-academia, sus revistas iniciales se orientaron hacia la juventud letrada conservadora nacional; el circuito letrado vanguardista internacional no pudo haber constituido un público activo dada la postura religiosa, militarista y pro-dictatorial de la Anti-academia que contrastaba notoriamente con las ideas democráticas antimilitaristas en Latinoamérica que caracterizaron el período de entreguerras.

Una de las pocas instancias en las que la Anti-academia se acercó al sector social laboral fue en 1931 cuando Coronel Urtecho dio una conferencia a los artesanos de Granada titulada “Obrerismo y artesanía”, que se repitió en el Parque Colón de la misma ciudad unos días después (Arellano, *Entre* 87).³⁹ Al apoyar abiertamente a Sandino en un inicio los Anti-académicos creían que por antonomasia generarían consentimiento popular general. Tras el asesinato de Sandino por mandato del mismo Somoza García y posiblemente por la vinculación de Sandino con creencias teosóficas (interpretadas en Nicaragua como comunistas) los Reaccionarios identificaron al General Somoza como la nueva encarnación de un líder autoritario nacional. Aunque Sandino hacia 1930 no haya estado aliado al Comintern su declaración de ser un “comunista racionalista” fue suficiente para que el partido Conservador y los Reaccionarios quisieran disociarse de él. En su viaje a México (1929-1930) Sandino se unió a la Escuela Magnético-Espiritual de la Comuna Universal, un grupo espiritista fundado en Argentina en 1911 y liderado por Joaquín Trincado, quien “propagated “a mixture of anarchism, communism, and Zoroastrian theosophy... and was violently opposed to organized religion and had great contempt for the Clergy”” (Navarro-Génie citado en Baracco 42). Esta escuela creyó en la filosofía del racionalismo y su objetivo primordial fue la conversión, pero no la conversión católica:

The Magnetic-Spiritual School embraced some Marxist tenets, especially the ideal of a classless society. Still its communism differed sharply from Marxism-Leninism. For example, the school believed in the reincarnation of spirits, and

³⁹ Dos meses más tarde Pedro J. Cuadra elogió la conferencia de Coronel Urtecho en el editorial de *El Diario Nicaragüense*. En el mismo diario la conferencia se publicó por entregas y luego apareció como un folleto en una colección impresa por *El Diario Nicaragüense* dedicado a publicar obras representativas del pensamiento nacional (granadino). Carlos Cuadra Pasos y Pedro J. Cuadra Chamorro contribuyeron los demás folletos (Arellano, *Entre* 87).

thus privileged a spiritual over a materialist interpretation of history. But above all it sought to “communize” the world via the peaceful spread of futuristic communes, such as Sandino’s peasant cooperative, rather than through class struggle. And, in the school’s eyes, the vanguard for “communization” was not the world’s proletariat but the “Hispanic race”. Yet since the Magnetic-Spiritual School remained little-known outside of Mexico and Argentina, few Nicaraguans grasped how great its brands of communism diverged from Marxism-Leninism. Small wonder that Sandino’s embrace of “rational communism” led many of his compatriots to view him as a “Nicaraguan Lenin”. Oddly the guerrillero did nothing to correct such ominous misconceptions. (Gobat 263)

Somoza representó para los Reaccionarios el futuro de Nicaragua porque personificó en ese momento la síntesis del histórico bipartidismo nicaragüense. En un artículo de Coronel Urtecho titulado “Dos manifestaciones políticas” éste contrapone a dos candidatos liberales (Leonardo Arguello y Anastasio Somoza) y señala a Somoza como el único candidato apoyado por los dos partidos:

Por primera vez, en nuestra vida republicana, el pueblo entero de Granada, tan apegada a sus sentimientos partidistas, tan firme en sus divisas, tan irreconciliable en sus divisiones, se unifica tan hondamente como lo hizo el domingo para proclamar con verdadero entusiasmo la candidatura presidencial de un hombre nuevo que no nació en Granada, ni es de familia granadina, ni pertenece al partido político que durante más de cien años el país ha identificado con la Calle Atravesada y ha sido el de la mayoría de los granadinos. Los conservadores y los

liberales de Granada se han juntado en un abrazo fraternal por el milagro del espíritu nacionalista que en toda Nicaragua ha realizado el general Somoza.

La manifestación de Granada al general Somoza marca pues un fenómeno nuevo en nuestra historia patria y un fenómeno general que se observa en toda la extensión del territorio nacional desde los departamentos del Norte hasta la Costa Atlántica.

El general Somoza está realizando de una manera práctica y efectiva, dentro del seno mismo de las masas populares, y no es convenios y pactos de camarillas, el gran ideal de los pueblos modernos, el ideal de la Unión Nacional. (*Ópera bufa* No. 171)

Los Reaccionarios (y el mismo Somoza) oportunamente promovieron la candidatura del general militar como un líder disociado de intereses partidistas, pero en realidad él y su familia tenían conexiones con Granada y el partido Conservador, como admite Gobat: “True, Somoza frequently portrayed himself as a Liberal parvenu of nonelite origins. In reality, however, this Guardia general not only shared corporatists’ disdain for a liberal political system, his father was a Conservative coffee baron who socialized with Conservative oligarchs from Granada. Little wonder that Conservative corporatists viewed Somoza as one of their own” (272).

Los Reaccionarios rearticulaban su postura socio-política y dirigieron su modelo ideológico hacia un público receptor más diverso, ahora incluyeron en las páginas de sus revistas al sector artesanal-proletario. El interés por interpelar a este sector se plasmó en las secciones sociales que ambas revistas introdujeron en su repertorio editorial, en *Ópera bufa* se publicó una sección titulada “Justicia social” y en *La Reacción* apareció “Página del Artesano” en la que los Reaccionarios continuaron autolegitimándose y promoviendo el corporativismo. Los manifiestos

publicados por los Reaccionarios en esta segunda etapa irónicamente se asemejan al modelo marxista escrito por una élite intelectual politizada debido a su contenido y promoción ideológica y no con el modelo performativo futurista.

A pesar de su disociación con la Vanguardia, los Reaccionarios continuaron utilizando el manifiesto para promoverse a sí y su ideología. Un ejemplo es “Manifiesto de Polly-Chinela a los lectores de Ópera bufa”. Polly Chinela fue un personaje ideado por Coronel Urtecho para hacer burla de figuras políticas y apareció en todas las revistas publicadas por la agrupación. En el manifiesto Polly Chinela admite que se retira de su oficio de burlarse de políticos y que se dedicará a “alabar y hacer favores a mis amigos, a mis compañeros de lucha, en la causa nacional somocista y aspirantes al futuro gobierno” y pone su página a disposición de sus amigos “para que publiquen avisos gratis”. Dos de estos avisos son: “El doctor y General Diego Manuel Chamorro anuncia al público la próxima apertura de la escuela politécnica, bajo su inmediata dirección” y “Don Rómulo Rosales avisa al público que el día de ayer nacieron en su barrio (San Sebastián) entre doscientos y trescientos somocistas” (*Ópera bufa No. 23*). Los avisos remiten a la estética publicitaria de las revistas anteriores y a la estética futurista pero la diferencia es que en esta segunda etapa el contenido de los avisos es explícitamente político. En *La Reacción* aparecieron secciones tituladas “Bombas de mano” en la “Página del artesano”, una clara alusión al lenguaje militarista vanguardista. Estas “bombas” reproducían mensajes breves en un formato tipográfico experimental. Un ejemplo que reproduzco es una bomba que apareció en *La Reacción* el 19 de mayo de 1934:

No queremos más
ventas al por ma-
yor y
menor
del honor, de la vi-
da, del trabajo, de

las ciencias, de las ne-
cesidades, de los hombres,
de los gobiernos nicaragüenses.

Queremos
un
futuro limpio
y
habitable para nues-
tros hijos y un pre-
sente honroso (sic)
que vigile por
las cenizas de nuestros
padres

*

Para que
el artesano se
organice no se
necesita más que
voluntad. Voluntad
del artesano de defen-
der sus intereses

¿Puede creerse que

El artesano
no desee que
su clase valga
tanto como las
otras y que sea
respetada su fuer-
za social?

En *La Reacción* apareció un anuncio-manifiesto titulado “Queremos/No queremos” dividido en dos columnas; en la primera se estipulan siete puntos que rechaza la revista: 1) Una autoridad débil, dispersa, pasajera, partidista 2) El predominio social y político de una clase fundada sobre el poder del dinero 3) Elecciones presidenciales ni de representaciones 4) Cámaras que no representen otra cosa que masas heterogéneamente en distritos. Cámaras que legislan 5) La organización del pueblo en partidos políticos que significan desorganización real del pueblo y su dependencia de los caudillos 6) La libertad de contratar, la libertad del trabajo individual que entregan a los trabajadores a la explotación 7) El Estado Laico, la escuela laica

que significan la descristianización del pueblo y la destrucción de nuestra unidad cultural. Algunos aspectos situados en la columna favorecida: una autoridad central antipartidaria y unipersonal, la conformación de corporaciones o grupos de trabajo de intereses comunes, la asignación de representantes de estas corporaciones que participen en elecciones corporativas, la creación de consejos (no cámaras) que representen a las diferentes corporaciones ante una autoridad centralizada, la predominancia de la propiedad colectiva frente a la individual, la restitución de la Iglesia católica como autoridad espiritual y pedagógica de la nación (generadora de la unidad espiritual y cultural de la nación nicaragüense). Este manifiesto, como las “bombas de mano” utilizan la estética vanguardista con una finalidad ideológica y política: promover el corporativismo católico. Los Reaccionarios lograron retribuirle al manifiesto su cualidad discursiva política pero en este caso la ideología de trasfondo fue el pensamiento católico neotomista. Hemos ahí el ahínco de la Reacción por diferenciar su obra y el contenido de sus artículos de la ideología socialista y del “terror rojo” que amenazaba al mundo occidental, recordemos que hacia 1935 la izquierda internacional ya se había fraccionado.

Los Reaccionarios se vieron presionados a establecer férreamente las diferencias entre el corporativismo y el socialismo y, dado que ambas ideologías comparten posturas antiparlamentarias y antiliberales, esta fue una empresa dificultosa. El mismo Georges Sorel, cuyo pensamiento influyó a Marx y Engels, criticó las suposiciones igualitarias del liberalismo, contemplando la sociedad como una estructura inherentemente piramidal y enfatizó el rol de las élites intelectuales en este sistema social. Admite Wiarda, que:

Al igual que los católicos corporativistas, ellos (Gumplowicz, Mosca, Pareto, Michels y Sorel) eran organicistas y sus escritos enfatizaban más los derechos grupales que los derechos individuales, postulaban un rol fuerte para el Estado y

adoptaron posiciones “integralistas” y “solidaristas”. Veían el cambio como produciéndose desde arriba hacia abajo con el control del Estado sobre el proceso” (47)

Por la influencia del corporativismo secular, como el de Mussolini y su *Carta del Lavoro* y la de las encíclicas papales, así como por la fusión de este corporativismo con formas liberales y republicanas, nuevos tipos de propuestas corporativistas brotaron en Latinoamérica. En *Ópera bufa* y *La Reacción* aparecieron una saturación de artículos pro-corporativistas como “Democracia vs. Estado Corporativo”, “Cobardía socialista y hombría reaccionaria” y “Un ejemplo para Nicaragua: la organización en Austria”, pero también aparecieron abundantes artículos que establecían la distinción entre este corporativismo católico y el socialismo, muchos de ellos intentaban definir la palabra “revolución”, palabra que la Anti-academia había utilizado prolíficamente y aleatoriamente durante los años 1931 y 1932.

La insistencia de los Reaccionarios en definir la palabra “revolución” aparece en ambas revistas, en la “Página del Artesano” de *La Reacción* del 2 de mayo de 1934, por ejemplo, aparece el siguiente aviso:

La Reacción es una revolución contra la revolución. Si toda Nicaragua confiesa que estamos en el caos, y si todos sabemos que el caos significa revolución, desorden: ES NECESARIO luchar contra esa revolución armada o desarmada que ha llevado a Nicaragua a la ruina, la desvergüenza, la desunión y la matanza. Somos revolucionarios contra la revolución. Es decir: somos contrarrevolucionarios.

En la misma sección de la misma revista aparece el 19 de mayo de 1934 un artículo titulado “Un atentado contra nuestra patria”, en el que se acusa a Sofonías Salvatierra de

organizar un partido socialista obrero, a la par de este artículo aparece otro titulado “La súplica de los obreros organizados de Bluefields y la necesidad del régimen corporativo” (4). Este segundo artículo señala que “(a) un régimen como el Socialista fundado sobre el odio, el asesinato, el robo y el incendio, sería criminal dejarlo introducirse en nuestra patria”, evidentemente los Reaccionarios pretendieron desviar la atención del pasado sanguinario de Somoza al atacar férreamente al socialismo y culparlo de estar “fundado en el asesinato”. Un tercer artículo de *La Reacción* escrito por Pablo Antonio Cuadra el 10 de abril de 1934 equipara la palabra “revolución” con la democracia y el comunismo, dos posturas que atentan contra el “orden natural de la nación”, por lo que el grupo se denomina “contrarrevolucionario” porque llama a un orden y no desorden social:

Así -y solo de esa manera- logrará la artesanía que en vez de ser llevada por inescrupulosos al matadero, como en El Salvador, o a la esclavitud como en Rusia, sea ella quien dirija su movimiento, cuyo fin es la organización de sus clases y de las otras, y con ello el retorno integral del orden nicaragüense, único baluarte de una paz fecunda y del verdadero progreso hoy asesinados por la revolución perenne de la democracia, nuestra enemiga. (4)

2.6 ¿Y LOS DEMÁS?: BREVE INTERPRETACIÓN DE LA AUSENCIA DE MANIFIESTOS EN EL RESTO DE CENTROAMÉRICA

La agrupación de vanguardia nicaragüense fue la única en Centroamérica en haber escrito manifiestos y éstos constituyeron, como hemos visto, textos de trasfondo conservador que se

circunscribieron a operar dentro de un espacio intra-nacional (aunque sí haya acudido al campo internacional literario para legitimar su actualidad estética). Los Anti-académicos utilizaron el lenguaje vanguardista como un medio, una especie de caballo troyano, para difundir el corporativismo católico y para enfatizar el legado español dentro del discurso de mestizaje cultural nacional. Los Anti-académicos no se preocuparon por la difusión del pensamiento corporativista fuera de Nicaragua.

El *dollar diplomacy*, como señalé antes, impidió que la oligarquía nicaragüense participara en el baile de los millones como lo hizo la oligarquía cafetalera del resto de Centroamérica (en la que también participó una clase media cafetalera que pudo enviar a sus hijos a educarse a Europa, como el caso de Asturias y Cardoza y Aragón en Guatemala). La década de 1920 marcó también la caída de dictaduras centroamericanas como la de Estrada Cabrera en Guatemala y la de Santos Zelaya en Honduras. Ambos Asturias y Cardoza y Aragón pertenecieron a una generación que ayudó activamente al partido Unionista a derrocar a Estrada Cabrera. También promovieron un discurso democrático-liberal de tinte izquierdista y antimilitarista que no coincidió con la ideología de los nicaragüenses. Estos dos autores también se opusieron a la consiguiente dictadura del general Jorge Ubico (1931-1944), actitud que causó el exilio mexicano de Cardoza (a Asturias se le critica por no haberse opuesto frontalmente a este régimen).

En Guatemala la generación de 1930, o generación de los Tepeus, influida por la obra vanguardista de Asturias y Cardoza y Aragón se adscribió a un plan de renovación formal, exaltación y búsqueda ontológica de “lo nacional”, y desdén por la academia y formas consagradas similar a la de los Anti-académicos. A diferencia de la agrupación nicaragüense, los Tepeus, como señala su mismo nombre que significa “ancianos” en náhuatl, adoptaron una

estética indigenista (Cifuentes 17). Algunos como Miguel Marsicovétere y Durán escribieron obra vanguardista de carácter más universal. Los Tepeus fueron un grupo artístico multifacético que no sólo se adscribió a la estética indigenista, sino también produjo obras vanguardistas influidas por autores como Vallejo, Neruda, García Lorca y Marinetti, así como los vanguardistas guatemaltecos de la generación de la década anterior: “Francisco Méndez, reconoce que su generación, es una prolongación de los estridentistas guatemaltecos de la generación del veinte, entre los que menciona a Luis Cardoza y Aragón y Arqueles Vela” (Cifuentes Herrera 21). Esta agrupación se conformó por Angelina Acuña Castañeda, Manuel José Arce y Valladares, Alfredo Balsells Rivera, José Luis Cifuentes, Gabriel Ángel Castañeda, Alaíde Foppa, Manuel Galich, Humberto Hernández Cobos, Miguel Marsicovétere y Durán, Francisco Méndez, Augusto Meneses, Mario Monteforte Toledo, Virgilio Rodríguez Macal y Rafael Zea Ruano, entre otros, que también se relacionaron con otros artistas como Carlos Mérida (pintor) y Rodolfo Galeotti Torres (escultor). El grupo se conformó en octubre de 1930, cuatro meses antes de que la dictadura ubiquista iniciara. El clima político generado por esta dictadura liberal que no toleró ninguna manifestación de crítica o de oposición y suprimió la conformación de cualquier agrupación izquierdista, este clima suprimió la escritura y/o publicación del manifiesto en Guatemala. La represión anticomunista de la dictadura de Ubico se agudizó tras la revuelta comunista de 1932 en El Salvador, hecho que condujo al dictador a controlar la prensa y radio, así como el sistema educativo desde su Secretaría de Instrucción (Luján Muñoz 231).

Aunque Asturias, Marsicovétere y Durán y Jiménez Huete, como señalaré en los siguientes capítulos, hayan producido obra vanguardista nunca escribieron ni se asociaron con ningún manifiesto. Su estatus como escritores en exilio los impulsó a producir una obra

individualista. Lejos de su país natal no encontraron el tejido social adecuado para concretar la unión de una agrupación, aunque desde lejos continuaron promoviendo y apoyando las artes y una política democrática desde una estética vanguardista.

2.7 CONCLUSIONES

Hasta el cierre de ambas revistas los Reaccionarios continuaron promoviendo la misma ideología y apoyando al General Somoza. Ya en el poder, Somoza consolidó su dictadura militar prefiriendo el apoyo político del partido Liberal, dejando a un lado la ideología postulada por los Reaccionarios (Arellano, *El movimiento* 96). Los Reaccionarios no sólo subestimaron a Somoza como un político manipulable, el partido Conservador hizo lo mismo al creer que la Guardia Nacional ejercía control sobre Somoza y no viceversa; los lazos entre los conservadores y Somoza concluyeron cuando éste se alió con los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial (Gobat 272). El grupo se fraccionó y años más tarde Pablo Antonio Cuadra diría lo siguiente:

...en el caso nuestro, lo malo no fue el habernos metido a inventar una nueva política y querer formular una ideología con un cocktail de influencias – algunas muy malas – y de concepciones originales – algunas muy buenas – sino que, en un momento dado, Coronel Urtecho nos convenció de que firmáramos un manifiesto apoyando al entonces jefe del ejército Anastasio Somoza para coger el poder con él y realizar nuestras ideas políticas. La tesis maquiavélica de Coronel era que resultaba más fácil conquistar a un hombre que conquistar a un pueblo.

Somoza dijo que haría suyas nuestras ideas. En realidad lo que hizo fue deformarlas y aprovecharse de nuestro idealismo. Muy pronto sacó las uñas. A los pocos meses me mandó echar preso acusándome de pegar papeletas en honor de Sandino. Fue una dicha para mí porque aprendí la lección y desde entonces me coloqué frente y contra él. Coronel consideró que en la táctica política no debían influir los sentimientos y se quedó por mucho tiempo adscrito al somocismo...

(Pablo Antonio Cuadra citado en Arellano, *El movimiento* 97)

Manolo Cuadra fue otra víctima de Somoza, ya que en 1937 fue desterrado a Little Corn Island tras ser acusado de comunista. Cuadra escribiría un testimonio de esta experiencia en *Itinerario de Little Corn Island*.⁴⁰ El grupo de la Anti-academia/Reaccionarios continuó proyectándose en el ámbito político y cultural nicaragüense, siguió colaborando y publicando revistas en los siguientes años publicando “hojas de combate” en *Trinchera* (1937), página de *El Correo*, en Granada; influyendo en otras como *Orden* de Managua, *Gris* en León y *Jornal* en Chinandega; fundando una *Liga de Intelectuales y Obreros Corporativistas* (LIOC) e influyendo en otra *Legión Católica Nacionalista*, cuya sección de Masaya editaría la revista *Anhelos* (1940-1941) (Arellano, *El movimiento* 96).

A pesar de no haber logrado las metas propuestas a corto plazo, la influencia de los miembros de la vanguardia granadina fue de larga duración. La propuesta experimental granadina fue eventualmente descartada por los miembros del grupo a inicios de la década de 1940 cuando adoptaron la estética indigenista y católica que caracterizó al *Taller de San Lucas*, una “cofradía de escritores y artistas católicos” fundada por Pablo Antonio Cuadra, presidida por el doctor Carlos Cuadra Pasos y aconsejada por José Coronel Urtecho y Ángel Martínez Baigorri

⁴⁰ Delgado Aburto analiza esta obra en *Márgenes recorridos*, en el capítulo “Proyecto intelectual, poder dictatorial y fraccionamiento político (1934-1937): el testimonio *Itinerario de Little Corn Island* de Manolo Cuadra”.

(sacerdote jesuita). Los cuadernos constituyeron una labor de estudio e investigación de la cultura popular nicaragüense. El grupo siguió difundiendo su obra en otras publicaciones periódicas como *Agora*, *Centro*, *Los Lunes de la Prensa*, *Ya*, *El Pez y la Serpiente*, *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* y *Revista del Pensamiento Centroamericano* (Arellano, *Entre* 193). Después de la publicación de los cinco cuadernos del *Taller de San Lucas*, los miembros del grupo individualmente pasaron a desempeñar un papel hegemónico en el movimiento intelectual del país. Como asegura Arellano, los Anti-académicos lograron la soberanía poética nicaragüense y “dicha consolidación se remonta a los antecedentes y desarrollo inicial del movimiento” (*Entre* 193). Este grupo también contribuyó a la formación de sucesivas figuras literarias nicaragüenses como Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal.

La Anti-academia y su trayectoria en el espacio cultural nacional influyó y se proyectó hasta más allá de la mitad del siglo XX, pero como se señaló anteriormente, esta territorialización no se llevó a cabo sin desplazar otras propuestas de identidad cultural nicaragüense. En la historiografía literaria nicaragüense actual el “punto cero” de la identidad nacional recae en la época de los vanguardistas, como admite Julio Valle Castillo: “Ha llegado la hora de la ecuanimidad, la hora de tornar el rostro atrás objetivamente para detectar los puntos de partida y reconstruir la continuidad literaria de Nicaragua; trabajo que, reveladoramente, lo comenzaron los vanguardistas...” (citado en Delgado Aburto, *Márgenes* 3). La vanguardia granadina ha ejercido un papel decisivo dentro de la historia política y social de Nicaragua, cuya periodización se ha desarrollado en función a la construcción de la historia nacional (Machenbach 6-14). El imperio del proyecto cultural vanguardista está estrechamente ligado a la

construcción de la nación moderna y este proyecto, a pesar de los distintos cambios administrativos e ideológicos nacionales, subsistió a través de los años:

Es bien cierto que la generación de los sesenta llevó a cabo una nueva propuesta intelectual en la que sobresalía una nueva ética social. Sin embargo, la vanguardia y su “ciclo de larga duración” junto a su idealismo social, permeó mucho del proyecto nacional revolucionario, reclamando incluso su derecho de administrar la identidad desde la “propia originalidad artística” como hizo Pablo Antonio Cuadra, u orientando el desarrollo artístico del ideal nicaragüense con moldes estéticos preconcebidos incluso desde los años treinta, o ejerciendo el derecho de reinterpretar para el canon literario los discursos emergentes. (Delgado Aburto, *Márgenes* 30)

En “Beloved Enemies: Race and Official Mestizo Nationalism in Nicaragua”, Juliet Hooker llega a una conclusión similar a la de Delgado Aburto al distinguir tres variantes del nacionalismo mestizo que, a pesar de auto declararse adversas, admiten continuidades discursivas: el vanguardismo de la década de 1930, el sandinismo de la década de 1960 y el discurso del multiculturalismo mestizo de la década de 1990 (Hooker 15-6). En su artículo Hooker intenta revelar las continuidades entre estos tres discursos nacionalistas para demostrar la manera en que han naturalizado el nacionalismo mestizo en Nicaragua y, a la vez, han limitado la inclusión política de la población costeña negra e indígena. Es preciso señalar que aunque Hooker no distinga las facetas formales del nacionalismo propuesto por el grupo granadino (una primera estética vanguardista en la década de 1930 y una vertiente de indigenismo a partir de los años cuarenta), reconoce la predominante influencia que los integrantes del grupo vanguardista

granadino ejercieron no sólo en la historiografía cultural y literaria nicaragüense del siglo XX, sino también en los discursos nacionalistas y política sucesiva.

El manifiesto, por ser una articulación de lo literario y político, intentó restituirle un espacio céntrico al letrado dentro de la constitución de la nación moderna. Gracias al manifiesto los Anti-académicos tuvieron la potestad de intervenir en el campo cultural y político nacional a lo largo del siglo XX. El sucesivo discurso antiestadounidense de la segunda revolución sandinista en 1979 y los postulados de la Teoría de la Liberación (apoyados por Cardenal), entre muchas otras razones, hizo que algunos conservadores como José Coronel Urtecho, junto a diversos otros oligarcas conservadores, participaran activamente en el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN).⁴¹ A pesar de la reforma agraria, muchos oligarcas conservadores conservaron sus haciendas y recibieron ayuda económica y subsidios del Estado. La imagen de Sandino se resucitó por algunos de los mismos oligarcas que habían apoyado al General Somoza y anteriormente a Sandino:

Yet the Conservative oligarchs who probably played the greatest role in promulgating Sandino's legacy and the "antibourgeois spirit" were those who lived long enough to have been allied with both the original and modern-day Sandinistas. The most prominent was José Coronel Urtecho, who after abandoning fascism and Somocism became one of FSLN's strongest elite supporters- a support he maintained up to his death in 1994 at the age of eighty-eight. (Gobat 277)

⁴¹ Gobat asegura que diversos oligarcas conservadores fungieron como ministros del FSLN, especialmente los ministerios de Desarrollo Agrónomo y Reforma Agraria y que representantes del partido dirigieron el ejército, el Instituto del Sandinismo y *Barricada*, el periódico oficial del FSLN (275).

Aunque uno de los últimos integrantes sobrevivientes de la Anti-academia haya fallecido en el 2002 (Pablo Antonio Cuadra), la comunidad imaginada de base católica aún continúa vigente. Tras tres campañas electorales fallidas (1990, 1996 y 2001), Ortega finalmente obtuvo la presidencia en el 2006. En estos últimos años el Presidente José Daniel Ortega promocionó su reelección para el 2011 y el aniversario de la Revolución de 1979 con el lema “Nicaragua: Cristiana, Socialista, Solidaria”. El éxito de la ronda electoral del 2006, según Henri Gooren, se debió a) al pacto que Ortega generó con Arnoldo Alemán (a cambio de dejarlo terminar su condena en Nicaragua, Alemán cambió la constitución para que cualquier candidato que obtuviera más de un 35% en la primera ronda electoral presidencial ganara la contienda), b) la división interna de la oposición liberal, c) una campaña electoral costosa y, d) la simpatía del voto católico y protestante (57-58). Pero, ¿cómo obtuvo el máximo líder del FSNL el apoyo de estos sectores tradicionales?

Ortega ha empleado lo que muchos llaman “sandinismo de derecha” porque a la vez que mantiene una retórica de izquierda y opta por aliarse con, por ejemplo, la Revolución Bolivariana de Chávez y Maduro, también ha asumido políticas económicas neoliberales y un conservadurismo católico para adquirir aprobación popular. Gooren puntualiza que el éxito electoral de Ortega en el 2006 se debió a la campaña presidencial anclada en cambiar su imagen de un líder guerrillero antiestadounidense de izquierda a la de un líder pacífico a favor de la conciliación social. Una movida camaleónica similar a la de los Anti-académicos, quienes tras respaldar abiertamente a Sandino luego apoyaron a Somoza, Ortega utilizó un discurso anclado en la necesidad de promover una “revolución espiritual” para generar el apoyo de un sector conservador: incluyó una retórica religiosa en su campaña presidencial, se casó con Rosario Murillo (su pareja) en una iglesia católica, se reconcilió con el cardenal Obando y Bravo (al

oficiar una misa antes de las elecciones el cardenal abiertamente apoyó a Ortega), e instituyó una ley estricta contra el aborto que hasta prohíbe el aborto terapéutico inclusive si la vida de la madre está en peligro (Goore 58). Aunque disímil al discurso bélico de la Anti-academia, el discurso pacifista de Ortega apeló a la misma veta tradicional y conservadurista de la población nacional nicaragüense; a comparación de la década de 1930, en la primera década del siglo XXI Ortega acudió al apoyo no sólo de la facción católica, sino también el de nuevos sectores protestantes que lo ayudaron a obtener más de 35% del voto en la primera ronda electoral del 2006. Es evidente que la identidad nacional nicaragüense de inicios del siglo XX, su base socialista y conservadurista, aún sigue siendo un discurso de identidad nacional con el que los ciudadanos nicaragüenses se identifican.

3.0 EL TEATRO VANGUARDISTA INAUGURAL EN CENTROAMÉRICA: PERFORMANCE, SUBJETIVIDAD Y NACIÓN EN GUATEMALA Y NICARAGUA

3.1 INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO DEL TEATRO VANGUARDISTA CENTROAMERICANO

Más allá de la obra vanguardista teatral de Roberto Arlt y Vicente Huidobro⁴², el teatro latinoamericano vanguardista de las primeras décadas del siglo XX, lo que Burger llama la vanguardia histórica, es desconocido. Las razones son múltiples: su complejidad interpretativa, su supuesta caducidad temática y carácter escapista (categorización que subsiste por el influjo del Realismo Social), así como el difícil acceso a los mismos textos, la carencia de recursos económicos para llevar estas obras a la escena, entre otras. El análisis del teatro de vanguardia latinoamericano es una empresa necesaria para la revisión de la historiografía literaria y su relación a la producción europea, pero también para el estudio y/o exclusión de subjetividades dentro del campo simbólico de identidad cultural.

⁴² *Gilles de Raiz* (1932), escrita en francés antes de ser traducida al castellano, y *En la luna* (1934), de Huidobro; y *300 millones* y *Saverio el Cruel* (1936), de Roberto Arlt. En cuanto a la obra huidobriana, consultar los artículos de Eduardo Thomas Dublé, “En la luna, de Vicente Huidobro: creacionismo y referencialidad”; “Alrededor del teatro de Vicente Huidobro: Guilles de Raíz y las conexiones entre creacionismo y pirandellismo”, de Diana Almeida Guillan; y “El vanguardismo teatral de Huidobro en una de sus incursiones escénicas”, de Erminio Neglia. En cuanto a la obra teatral de Arlt, es importante señalar su participación y colaboración en el Teatro del Pueblo. “Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el teatro del pueblo”, de Grisby Ogás Puga, señala la colaboración entre Arlt y Leónidas Barletta en la escenificación de sus obras.

Como el resto de la producción vanguardista, las antologías de teatro de la vanguardia latinoamericana se han centrado en la producción mexicana y del Cono Sur. Entre estos estudios y antologías del teatro de vanguardia latinoamericana se encuentra la obra de Carlos Solórzano, Frank N. Dauster, Erminio Neglia, Marina Gálvez, Adam Versény, Grínor Rojo y Fernando del Toro. Algunos autores cuya reciente producción analiza la obra teatral vanguardista de Centro América son Unruh, Reverte Bernal, Muguercia y Obregón.⁴³ Más que en antologías, el teatro vanguardista centroamericano se encuentra inédito o disperso en primeras ediciones o manuscritos difíciles de obtener, como lo es el caso de la obra teatral de Miguel Marsicovétere y Durán; escasas obras han sido reeditadas o publicadas en antologías comentadas, como la *Chinфонía burguesa* que aparece en *3 obras de teatro nuevo* (1967), publicado en Managua, así como la edición crítica del teatro asturiano publicado por la Colección Archivos y coordinada por Lucrecia Méndez de Penedo (2003). Si no aparece mencionada en historiografías como la de Frank N. Dauster, la obra de diversos dramaturgos vanguardistas centroamericanos continúa en un olvido editorial y académico. El rescate de este corpus teatral sigue disperso en primeras ediciones, en revistas o en manuscritos inéditos y requiere un arduo trabajo investigativo.

Los cinco textos teatrales analizados en el presente trabajo, *Chinфонía burguesa* (1939), de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos; *Cuculcán* (1949), de Miguel Ángel Asturias; y *Una noche de junio* (1936), *Señorita Dama 2ª* (1937) y *El camino blanco y el camino negro: contraposición* (1938), de Miguel Marsicovétere y Durán, pertenecen al marco cronológico que abarca las décadas de 1920 a 1940 (*Cuculcán*, aunque fue publicada en 1949, fue escrita a inicios

⁴³ Alguna de la obra más reciente sobre el tema es: *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters* (1994), de Vicky Unruh; *Teatro latinoamericano un caleidoscopio cultural (1930-1990)* (2000), de Osvaldo Obregón; *Teatro y Vanguardia en Hispanoamérica* (2006), de Concepción Reverte Bernal; *Stages of Conflict. A Critical Anthology of Latin American Theatre and Performance* (2008), de Diana Taylor y Sarah. J. Townsend; y *Teatro Latinoamericano del Siglo XX: primera modernidad (1900-1950)* (2010), de Magaly Muguercia.

de la década de 1930). Esta periodización concuerda con el modelo generacional de Dauster, quien sitúa el inicio del teatro contemporáneo latinoamericano entre las décadas de 1920 y 1930 al señalar “un visible proceso orgánico” de reacción que despertó la conciencia nacional y continental (*Historia* 21-22). Orgánicos a cierto sector intelectual y juvenil masculino y urbano de clase media-alta, los indicios de una nueva y multifacética cultura teatral efectivamente brotaron en Latinoamérica en la década de 1920; este trabajo analizará algunas propuestas estéticas y culturales que el teatro vanguardista centroamericano articuló.

3.1.1 *El teatro y las diferentes proyecciones de mestizaje nacional ístmicas*

A pesar de haber sido influida por el movimiento vanguardista internacional la producción latinoamericana en general se distinguió de la europea por su examinación de las bases de identidad contemporánea americana desde la exploración de expresiones culturales y temporales “otras” o populares delimitadas a fronteras territoriales nacionales y regionales/continentales latinoamericanas. La expresión teatral vanguardista latinoamericana, como la europea, se desarrolló desde diversas vertientes que Videla de Rivero señala como “direcciones” o categorizaciones que incluyen la vanguardia criollista, negrista, indigenista, cosmopolita, social, entre otras (una obra puede, por supuesto, pertenecer a más de una de estas categorías) en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. La obra asturiana, *Cuculcán*, por ejemplo, a pesar de su influencia surrealista se puede caracterizar como indigenista por el diálogo que entabla con la cultura y cosmovisión Maya; *Señorita dama 2da* se puede señalar como una obra cosmopolita de notoria influencia Futurista, pero a la vez se focaliza desde el ámbito latinoamericano por su diálogo compuesto de frases y lenguaje coloquial.

En un intento de apelar a las masas nacionales y a la vez generar un modelo de identidad cultural moderna una vertiente de la expresión teatral latinoamericana intentó reconciliar el cosmopolitismo con la cultura regional para crear diversos discursos de mestizaje nacional. Esta nueva expresión rechazó la obra costumbrista y regionalista por considerarla una estética aislacionista y estática no representativa de la realidad nacional modernizada, pero también como capital trasnochado dentro de un nuevo mercado global cultural. El realismo y naturalismo también fueron refutados por considerarse sistemas demasiado cientificistas y foráneos a la realidad latinoamericana para representarla adecuadamente; a inicios del siglo XX el antimperialismo estadounidense ayudó a consolidar la noción de Latinoamérica como un espacio racial, cultural y epistemológico ajeno a la anglosajona, como una modernidad alterna y mestiza predominantemente hispana o latina.

Este teatro, considerado “nacionalista”, “mestizo” y “contemporáneo” marca el inicio de la producción y escenificación de un teatro latinoamericano escrito y escenificado por autores y compañías nacionales. Carlos Solórzano, en *Teatro guatemalteco contemporáneo* (1964) asegura que la década de 1930 constituye el momento en que la producción centroamericana participa en una actualización de forma y de los problemas americanos y nacionales, dado que en el Cono Sur y México este proceso ya había iniciado a inicios del siglo al haber adoptado una nueva forma estética para expresar preocupaciones de índole local (16). La noción de contemporaneidad que Solórzano le da a la nueva producción teatral centroamericana radica en la novedad de su forma y en la habilidad de comunicar particularidades regionales que, sabemos, reproducen simbólicamente relaciones de poder desiguales al defender diversos modelos de mestizaje nacional. Frente a presiones internas (crecimiento urbano, apropiación de territorios indígenas comunitarios para el desarrollo de la agroexportación y el crecimiento de nuevas élites

nacionales) y externas (intereses imperialistas y económicos de países europeos o de los Estados Unidos) los diversos nacionalismos latinoamericanos se construyeron y definieron desde particularismos nacionales, regionales y continentales, a partir de diversas diferenciaciones de mestizaje cultural.

En Centroamérica se produjo dos tipos de teatro vanguardista que escenificaron la identidad cultural nacional, aquel que representó la modernidad como un deseo o como un proyecto inoperante y un teatro indigenista que representó una búsqueda identitaria mestiza. En la primera categoría se encuentran *Chinfonía burguesa* y la obra de Miguel Marsicovétere y Durán, obras que manifiestan la influencia de la estética teatral experimental de Jarry, Strindberg y del Futurismo; en la segunda categoría se encuentra *Cuculcán*, que manifiesta la influencia de los estudios etnográficos y antropológicos europeos de lo “primitivo”, el discurso de mestizaje de la posrevolución mexicana y un discurso de identidad K’iche’ apropiado por un sector letrado guatemalteco. El primero se focaliza desde una homogenización social y cultural mientras que el segundo asume una hibridez cultural como base identitaria; a pesar de estas distinciones, ambas categorías intentan explorar y expresar la nación desde y como una comunidad imaginada que habita un espacio moderno alterno e intentan explicar esta alteridad.

El teatro vanguardista latinoamericano inscribió la diferencia latinoamericana como la base de su proyecto cultural y, por ende, esta producción escenificó de modo problemático la identidad latinoamericana y nacional desde la página, el escenario y desde el mismo cuerpo del artista. En Perú el grupo Orkopata, en sus *Pascanas nocturnas*, se vestía con traje indígena, acullicaba hojas de coca, leía poesía y cantaba canciones en quechua y aimara. Miguel Ángel Asturias incorporó vestigios culturales Maya para generar una hibridez cultural en obras como *Leyendas de Guatemala* y *Cuculcán*. Asimismo, él y Luis Cardoza y Aragón se presentaban en

su correspondencia como “príncipes mayas” ante la comunidad internacional para afirmar y legitimar la representatividad nacional de su obra y figura en el contexto parisino de las décadas de 1920 y 1930. Cardoza confiesa que en su correspondencia con Asturias ellos se llamaban con nombres mitológicos como “Brujo del Envoltorio” y “Gran Maestro Mago” (22). Los Anti-académicos nicaragüenses también escenificaron sus propios *performances*, como señala Arellano: “... Manolo Cuadra se dejó crecer la barba y Coronel Urtecho se afeitó la cabeza. Pablo Antonio vivió de indio dos meses, Joaquín Pasos estudió aviación y Luis Downing se dedicó a la caza de fieras en las montañas chontaleñas” (*Entre* 84). Todos estos autores, y a diversos grados de compromiso, escenificaron su identificación con sistemas y agencias sociales fuera del estatus quo al que pertenecían.

Esta gesta vanguardista se anticipó al giro calibanesco posrevolucionario que Fernández Retamar le atribuiría a la teoría latinoamericana en la década de 1970 porque la producción de estos artistas latinoamericanos se focalizó desde una otredad deseada. Más que una estética, la expresión vanguardista latinoamericana llegó a significar una nueva acción social: “...the idea of social renewal through cultural challenge rather than by means of overtly political activity” (Cardullo 13). Dada su separación de las instituciones sociales tradicionales así como por su necesidad de articular una identidad “genuina” los artistas vanguardistas adoptaron la performatividad para manifestar y comunicar sus paradigmas analíticos. El cuerpo del artista pasó a ser la fundación de sus acciones conceptuales, el escenario o nación incorporó física y simbólicamente a éste y a los nuevos sectores sociales al imaginario cultural al escenificar comunidades imaginadas alternas a aquellas propuestas durante el siglo XIX.

Una estrategia que la vanguardia utilizó para legitimar su voz y apelar al apoyo de una colectividad fue el uso del manifiesto. Como se desarrolló en el capítulo anterior, el manifiesto

proveyó un medio para transmitir un mensaje y también apelar y anticipar el apoyo de un público receptor. Si consideramos el género dramático como un texto que busca generar una relación similar con su recepción, dado que intenta escenificar un mensaje y provocar a un público, podemos considerar el teatro vanguardista como una especie de “manifiesto performativo”. Vicky Unruh clasifica la *Chinfonía burguesa*, de los nicaragüenses Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho, junto con *As enfiibraturas do Ipiranga*, de Mário de Andrade, y *Magnavoz 1926*, de Xavier Icaza, como “manifiestos performativos” dado que estas obras de teatro intentan crear una tradición cultural nacional apelando a una delimitada recepción (con anhelos de crear una colectividad receptora) (*Latin* 32). Estos textos también representan obras performativas multigenéricas o híbridas entre poesía, música, drama, oratoria y danza que pretendieron modernizar la expresión artística.

A continuación se analizará el modo en que las obras de teatro de Miguel Ángel Asturias, Miguel Marsicovétere y Durán, y Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho modernizaron la expresión cultural nacional guatemalteca y nicaragüense, el tipo de comunidad imaginada que cada texto propuso. El análisis de la obra de cada autor se apoyará en textos-manifiestos con el que cada producción conversa para teorizar la expresión teatral centroamericana: *Chinfonía burguesa* dialoga con el manifiesto *Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense*, escrita por la Anti-Academia nicaragüense en 1931; *Cuculcán* con “Las posibilidades de un teatro americano” escrito por Miguel Ángel Asturias en 1932; y la obra de Marsicovétere dialoga con el *Manifiesto del teatro futurista sintetista* escrito por Marinetti, Settimelli y Corra en 1915. Estos tres textos y su obra teatral correlativa proveerán coordenadas críticas para interpretar la función de cada obra de teatro vanguardista en su respectivo contexto socio-político e histórico. Si se concibe que cada obra de teatro aspira a escenificar o alegorizar

la constitución del cuerpo social nacional, estas obras de teatro, pese a tal aspiración, en realidad escenifican la desarticulación o la imposibilidad de conformación del mismo. *Chinfonía burguesa* alegoriza la improductividad de la unión del arte y el comercio, *Cuculcán* la imposibilidad de un mestizaje cultural equitativo y la obra de Marsicovétere enfatiza la desigualdad de género. Detrás de todas estas obras de teatro subyace el legado de las relaciones de poder coloniales que se perpetúan bajo otro semblante.

3.1.2 *El teatro centroamericano: una breve aproximación e historiografía*

A inicios del siglo XX el teatro escenificado en Centroamérica no sólo incluyó obra del canon europeo y católico, sino el teatro de costumbres, de comedia, dramas moralizantes e históricos así como un teatro de vanguardia. Este teatro experimental de vanguardia, aunque se vio influido por diversas tradiciones culturales regionales compartió un influjo común del teatro experimental europeo como el de Alfred Jarry, August Strindberg, Luigi Pirandello, Jean Moréas (quien publicó en 1886 el Manifiesto Simbolista⁴⁴, veintitrés años antes del manifiesto futurista), entre otros. Dauster asegura que este teatro de vanguardia latinoamericana también se vio influido por el teatro de Giraudoux, Lenormand, García Lorca, O'Neill, la comedia benaventina y, por supuesto, de la teoría psicoanalítica de Freud (21-22). El *Ubu Roi* (1886) de Alfred Jarry marcó el inicio del teatro moderno occidental e influyó a todo el teatro experimental sucesivo (Artaud,

⁴⁴ La consideración del Simbolismo del mundo como un misterio descifrable por el artista y su percepción de las correspondencias ocultas entre objetos sensibles (representado en la sinestesia) influyó al teatro de vanguardia al exaltar la espiritualidad, imaginación, sueños y fuerzas ocultas que controlan la realidad humana. El énfasis del Simbolismo en la ilusión de la objetividad humana y representatividad del arte también influyeron en el teatro de vanguardia, como asevera Cardullo: "In striving to put onstage what common sense declared to be nondramatic and undramatizable, the Symbolists liberated playwrighting from mechanistic notions of chronological time and Euclidean space; they enlarged the frame of drama to include worlds and beings other than those inhabiting the bourgeois theatre..." (7). Esta misma tendencia de rechazar una lógica de causalidad fue utilizada por Strindberg (y luego el expresionismo alemán) para generar una nueva expresión basada en el movimiento y secuenciación del sueño.

Marowitz, los futuristas, dadaístas y surrealistas, a Genet, Ionesco y Arrabal) porque quebró definitivamente con la tradición del teatro realista y naturalista. Jarry se alejó de la estética realista al simplificar y estilizar el escenario, utilizó arquetipos en vez de representar una temática histórica y psicológica,⁴⁵ también introdujo la incongruencia y contradicción lógica de la trama teatral, el humor absurdo e infantil que contrarresta el pensamiento racional, el juego lingüístico y el uso de la “mala palabra” para provocar estética y moralmente al público. Así como el teatro de Pirandello y Beckett, Jarry cultivó el metateatro o la escenificación autoconsciente de ser ficcional; este recurso facilitó la discusión del rol social del autor en la sociedad contemporánea. Esta postura iconoclasta del teatro vanguardista internacional y su rechazo de la estética tradicional realista y naturalista inspiró y proporcionó los recursos formales a la producción latinoamericana para distinguirse y distanciarse de su propia tradición modernista y de las tradiciones consideradas anticuadas o foráneas a esa fase cultural: los modelos dramáticos tradicionales “menores” o “chicos” como el sainete, el teatro de revista y la zarzuela (que acostumbraban representarse en Centroamérica por su facilidad de montaje) fueron rechazados, así como la “alta” cultura teatral europea.

Este repudio de la estética modernista conllevó un rechazo paralelo de las dictaduras e instituciones decimonónicas, de su base positivista como la de Porfirio Díaz, Estrada Cabrera y Santos Zelaya, y de aquellos autores asociados negativamente con las dictaduras objetadas por haber recibido mecenazgos gubernamentales. Por esta razón autores modernistas como Darío y Santos Chocano, junto con su obra, fueron rechazadas por las nuevas generaciones que apoyaron discursos democráticos junto con una modernización formal teatral. La Anti-academia

⁴⁵ La abstracción escénica y de los personajes mediante el uso de máscaras, marionetas y títeres no representa una mera simplificación de éstos sino una condensación o abstracción del arquetipo junguiano. Este interés por representar y analizar las expresiones culturales “universales” del hombre se nutrió por el boom de la antropología y etnografía francesa, especialmente aquella posterior a la Primera Guerra Mundial.

nicaragüense, por ejemplo, intentó distanciarse de Rubén Darío, quien según Arellano escribió un sainete titulado *Cada oveja con su pareja* escenificado por la compañía de Saturnino Blen en Managua (*Inventario* 43). En ámbito teatral guatemalteco se reconoce la obra *Patria o libertad, drama indio* (1877), de José Martí, como un ejemplo del teatro modernista del que la vanguardia formalmente se alejó. *Un drama americanista*, solicitada por el gobierno de Justo Rufino Barrios (reconocido por su tendencia positivista) durante la estadía de Martí en Guatemala entre 1873 y 1879, fue, por ejemplo, una que obra epitomizó la *ficción fundacional* decimonónica por sus características románticas y verso endecasílabo.⁴⁶ Aunque ambos Asturias y Marsicóvétere y Durán se hayan apartado estéticamente de esta obra sin duda reconocida en su época, Asturias retomó su hilo americanista-indigenista mientras que Marsicóvétere y Durán se adhirió a una estética y modelo experimental de tono cosmopolita.

Como producción cultural independiente del circuito estatal y religioso, la comedia recibió mejor recepción y apoyo económico de las clases medias que el teatro de vanguardia; poca obra teatral asturiana, por ejemplo, fue y sigue siendo escenificada en Guatemala mientras que *Loteríazo en plena crisis* (1930), una comedia escrita por María Luisa Aragón, aún se escenifica más de ochenta años después de su primera presentación. Debido a esta muy obvia escisión entre el capital cultural “culto” y el “popular”, el teatro experimental centroamericano no obtuvo extensa recepción popular, sino que tuvo acogida dentro de una minoría letrada nacional e internacional.

El lazo entre la “alta” cultura y la tradición popular en la estética vanguardista se estrechó en el intento de generar una expresión de base americana que no sólo legitimara esta producción

⁴⁶ Ver “El Modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión”, de Guillermo Schmidhuber, para leer más sobre la obra de teatro martiana, *Adbala* (1869), drama patriótico biográfico; *Adúltera* (1872), de carácter moralista; y *Amor con amor se paga* (1875), teatro breve y cómico.

cultural, sino también vinculara al letrado con su nuevo mecenas: la incipiente clase media y las masas urbanas. El costumbrismo pasó a ser un modo caduco de representar la cultura nacional porque representaba un pasado estático contrapuesto al cambio modernizador que la sociedad latinoamericana vivió a partir de la Reforma Liberal (secularización, urbanización, inmigración, apertura al mercado internacional, etcétera). La comercialización del teatro en América Latina enfatizó la crisis del letrado frente a la tecnificación laboral: la comedia popular, un género teatral de entretenimiento popular a inicios del siglo XX, representó una fuente de ingresos pero no una labor erudita. Lo anterior se interpretó como una banalización y tecnificación de la cultura nacional, proceso señalado por Benjamin como la pérdida aurática del arte moderno. En Guatemala, asegura García Mejía, se representaban revistas de tipo periodístico cuya temática se basaba en noticias sensacionalistas que se escenificaban en “picarescas coplas” por agrupaciones nacionales como el Grupo Artístico Nacional dirigido por Alberto de la Riva (108-109). Otros medios de entretenimiento simplemente se escapaban del alcance erudito; el cabaret se desarrolló como un género popular en ciudades grandes (en el caso de Brasil ayudó a impulsar la carrera *drag* de João Francisco dos Santos, mejor conocido como Madame Sãta); en México y Centroamérica los performance itinerantes de carpa entretenían al público con comedias, canciones y obras de teatro cortas (de este ámbito surgió Cantinflas, el afamado artista de cine mexicano).

Algunas representaciones de subjetividad popular fueron apropiadas por discursos letrados de mestizaje nacional fundamentados en la fusión de lo europeo con legados precolombinos o coloniales nacionales. Un ejemplo de lo anterior es *Cuculcán*, de Asturias, que combinó el lenguaje ladino y la estética del teatro vanguardista europeo con símbolos y figuras literarias propias de la tradición oral y mitología precolombina; otro ejemplo es el sainete orillero

argentino (Defilippis Novoa, Payró, Sanchez, Trejo y Vacarezza) que combinó el género europeo “chico” con el melodrama, la música y los tipos populares argentinos para escenificar la vida de los gauchos, inmigrantes y de la pobreza urbana. Esta habilidad de fusionar diferentes géneros y tradiciones – las foráneas y las propias – caracterizó a la vanguardia histórica latinoamericana y es mejor representada por la propuesta antropófaga de Oswald de Andrade que enfatiza la absorción de la producción foránea en la producción cultural y articulación identitaria latinoamericana.

A pesar de haberse inspirado en la cultura popular, los diversos autores vanguardistas centroamericanos mostraron una aprehensión frente a la misma. La Anti-Academia nicaragüense, por ejemplo, propuso en *Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia nicaragüense* una renovación cultural nacional basada en el estudio de “las manifestaciones comprendidas en el nombre de *bellas artes*” (itálicas originales, Verani, *Las vanguardias* 175). En el manifiesto nicaragüense no define el término “bellas artes” y esto señala la concepción universal que la Anti-academia le adscribió al arte occidental y su valoración estética de las artes superiores (arquitectura, escultura, pintura, música, declamación y danza). Miguel Ángel Asturias, aunque desde una estética indigenista, también mostró cierta vacilación al aproximarse a la tradición oral viva al señalarla como “desorientador(a) si no se (le) trata con precaución” (Méndez de Penedo, *Teatro* 839). En “Las posibilidades de un teatro americano” Asturias favoreció el texto escrito como *Ollantay* y *Guerrero de Rabinal* frente a tradiciones vivas como *El Mashimón*. Es importante señalar que la tradición teatral centroamericana no inició con las obras evangelizadoras de la colonia, ni con los autos de fe, zarzuelas y pastorelas que le siguieron, sino con la tradición dramática precolombina que sobrevivió de modo oral durante la conquista y colonización. Esta tradición precolombina sobrevivió enmascarada como

sincretismo cultural celebrado durante festividades católicas y como tradición oral. Muchos de los textos teatrales precolombinos fueron transcritos al castellano u otros idiomas por religiosos entre los siglos XVI y XVIII, y luego rescatados por antropólogos en el siglo XIX y XX, como en el caso del *Rabinal Achí* y *El Güegüense*. Estas tradiciones fueron apropiadas por la estética de vanguardia en el intento de generar una producción atribuida de autenticidad cultural.

La “mirada interior” o el retorno a las raíces culturales regionales del teatro latinoamericano se afianzó por la crisis identitaria producida por la pérdida de las últimas colonias españolas y el avance del destino manifiesto estadounidense en 1898, así como la Revolución Mexicana. Esta revolución no sólo puso en crisis el eurocentrismo americanista, sino también propuso un modelo de nacionalismo americanista fundado en un nuevo discurso de mestizaje cultural que promovió una “culturalización” de las masas y reivindicó a la vez el valor del artista e intelectual latinoamericano dentro del campo simbólico de poder cultural y político. El artista se volvió el conductor de la unión y desarrollo nacional y el teatro una herramienta para difundir esta fe nacionalista. El programa de educación nacionalista propuesto por Vasconcelos, que indudablemente influyó a cualquier intelectual latinoamericano de la época y su producción, se apoyó en el teatro como medio idóneo para difundir su discurso de mestizaje nacional:

Theatre was also used as an educational tool by teachers sent to rural communities as part of the (Mexican) government’s ambitious Cultural Mission Program. In areas where the indigenous population did not speak Spanish, didactic skits were the means by which teachers conveyed the dangers of alcoholism or the advancements achieved by the Revolution... they preached the gospel of cultural mestizaje that was to create a new “cosmic race” (Taylor y Townsend 15)

No todos los autores e intelectuales latinoamericanos y centroamericanos tuvieron el apoyo gubernamental de Vasconcelos ni compartieron su ideología, pero sí reivindicaron su centralidad letrada dentro del campo de poder cultural como intermediarios de la identidad cultural nacional y la población general.

Un espacio que facilitó la producción y escenificación del teatro latinoamericano durante las décadas de 1920 y 1930 fue el teatro independiente. Este teatro se caracterizó por funcionar desde agrupaciones independientes del sistema comercial o estatal, algunos ejemplos son el Grupo de los Siete, el Teatro Ulises, Comedia Mexicana, Teatro de Ahora, Trabajadores del Teatro y Teatro de Orientación en México, La Cueva en Cuba y el Teatro del Pueblo de Argentina. Todas estas agrupaciones fueron inspiradas por la idea de un “teatro del pueblo para el pueblo”, una democratización del teatro inspirado por el modelo de Romain Rolland, quien ideó un teatro cuyo referente era el obrero y un público estrictamente popular.⁴⁷ Este teatro dirigido a las clases populares pretendió “elevar” y educar a estos sectores sociales, moldearles el gusto estético al escenificar obras de teatro nacional moderno (como el teatro de Roberto Arlt) y también obras de teatro “universal” como las de Shakespeare y Lope de Vega. Asociado a este nuevo teatro apareció el teatro universitario, otro agente importante de renovación escénica (un ejemplo es el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, o TEUCH, inaugurado en 1941). Tal como el teatro independiente, estas agrupaciones de aficionados o profesionales perseguían los objetivos enumerados a continuación por Obregón:

(...) a) difundir lo mejor de la dramaturgia occidental, tanto los autores clásicos como los modernos, entre estos últimos: Ibsen, Strindberg, Maeterlink, Chejov, Shaw, Lenormand, Synge, Wilde, Benavente y Pirandello; b) promover y

⁴⁷ El ensayo *Le Théâtre du peuple* fue escrito en 1903 pero fue publicado como libro en 1913 (cuyo contenido había sido publicado en *Revue d'Art Dramatique* entre 1900 y 1903).

consolidar las dramaturgias nacionales, todavía incipientes y desvalorizadas frente al repertorio extranjero; c) arrebatar el monopolio del teatro a los empresarios, cuyo interés era puramente comercial, para devolver a la escena real valor artístico; d) ampliar el público habitual o destinarlo al pueblo, excluido de los circuitos tradicionales; y e) modernizar las técnicas de la representación a la luz de los principales teóricos y directores modernos: Stanislavski, Craig, Appia, Meyerhold, Copeau y Reinharst, entre los más citados. (32)

Aunque muchos autores centroamericanos apoyaron teóricamente a este nuevo movimiento teatral la única agrupación centroamericana que logró implementar los estatutos estipulados por Obregón, y sólo por un espacio de tiempo breve, fue la agrupación vanguardista nicaragüense. Como se señaló en el capítulo anterior, el contexto histórico centroamericano no incentivó la conformación y libre expresión de agrupaciones artísticas asociadas con la estética vanguardista internacional. La mayoría de la obra vanguardista centroamericana se produjo desde el exilio (como fue el caso de Asturias y Cardoza y Aragón) o bajo una férrea censura gubernamental (como en el caso de la generación de 1930 o Tepeus guatemalteca). A diferencia de México y Argentina, los propulsores de la expresión teatral experimental centroamericana no recibieron el apoyo institucional, ya sea gubernamental o del sector privado, que necesitaron para generar la producción y escenificación continua de su obra teatral. La crisis económica de 1929 repercutió aún más en el teatro centroamericano en general porque frenó las escasas subvenciones gubernamentales que anteriormente habían incentivado el teatro nacional y las visitas de compañías extranjeras. En el caso de Asturias, por ejemplo, una razón que frenó la escenificación de su obra en los cenáculos universitarios fue la clausura por la dictadura ubiquista de la Universidad Popular que él mismo había ayudado a inaugurar en 1932. La UP

fue reinaugurada en 1945 tras la revolución popular que derrocó a la dictadura. Otro *performance* que la dictadura reprimió fue la Huelga de Dolores, celebrada cada viernes de dolores por los estudiantes de la Universidad de San Carlos, con la intención de criticar mediante la sátira a funcionarios públicos y ciudadanos de la sociedad guatemalteca. En el caso nicaragüense la naturaleza cerrada de la agrupación Anti-académica granadina frenó cualquier alianza con agrupaciones universitarias como la Federación Universitaria de Nicaragua (FUN)⁴⁸. En Centroamérica, se debe enfatizar, no hubo una clase laboral urbana influyente como en las ciudades más populosas de México o Buenos Aires, sino que persistieron aspectos de producción precapitalistas dentro de las relaciones capitalistas globales.

En Centroamérica las escasas escenificaciones del teatro extranjero y nacional a inicios del siglo XX tuvieron no sólo que competir contra las nuevas salas de cine, sino que también los afectaron desastres naturales como terremotos, epidemias y dictaduras. En Nicaragua el Teatro Castaño y Variedades de Managua fueron destruidos por un terremoto en 1931; los terremotos de 1917 y 1918 destruyeron dos terceras partes de la ciudad capital guatemalteca, entre estos edificios el Teatro Colón sufrió daños estructurales; en 1921 se inauguraron el teatro Abril y Variedades. Una epidemia de gripe en la ciudad de Guatemala, en 1921, causó la muerte de tres

⁴⁸ El FUN se formó en septiembre de 1931 por representantes estudiantiles de Managua y Granada convocados por Mariano Fiallos Gil, el presidente del C.U. de León. En octubre de ese mismo año el FUN organizó su primer Congreso Estudiantil, en el que asegura Traña Galeano “se abordó la problemática nacional, la necesidad de un mayor acercamiento entre la Universidad y el pueblo y la declaración de la FUN como una organización anti-intervencionista” (100). La postura liberal de esta agrupación la mantuvo alejada de los intereses conservadores de la Anti-academia. Inspirados en la reforma universitaria argentina, en 1936 el C.U. elaboró sus estatutos y definió su posición con respecto a las reivindicaciones gremiales y su participación política en el entorno nacional: se propuso obtener la autonomía universitaria, la creación de nuevas facultades y una universidad popular, la unificación de los planes de estudio con las demás universidades centroamericanas, el mejoramiento de la condición de vida de obreros, campesinos, estudiantes y el acercamiento entre éstos (Traña Galeano 101). Esta organización estudiantil se desintegró cuando sus líderes egresaron de la universidad y por las mediatizaciones de Somoza García de frustrar el movimiento estudiantil.

de los integrantes del Grupo Artístico Nacional, uno de los pocos grupos teatrales nacionales existentes (García Mejía 106).

El ambiente político centroamericano tampoco ayudó al desarrollo del teatro en general dado que en Guatemala las dictaduras de Estrada Cabrera y Ubico dejaron poca libertad de expresión. En el caso nicaragüense la intervención estadounidense pausó la producción y escenificación de la producción teatral nacional.⁴⁹ En Nicaragua la constante tensión entre el partido liberal y conservador generó no sólo fricciones políticas internas que dieron paso a invasiones estadounidenses en los siglos XIX y XX, sino también perpetuó el choque entre los modelos de identidad cultural del liberalismo leonés y el conservadurismo católico granadino. A pesar de que la primera obra teatral nicaragüense fue escrita por un leonés, Francisco Quiñones Sunsín, ésta nunca fue estrenada en su país de producción sino en Guatemala y en El Salvador (Arellano, *La literatura* 156). La razón por la cual la obra del leonés titulada *El sitio de la Rochela* no se escenificó en Nicaragua se debe a su exaltación de la Revolución Francesa. En Nicaragua la demás obra teatral de inicios del siglo XX se caracterizó por su tinte costumbrista, como las obras de Hernán Robleto, también fue de tono moralizante, como la obra del padre Nieborowski o trató del tema de la intervención norteamericana, como *Los pájaros del Norte*, de Robleto, que nunca se escenificó en su momento (Arellano, *La literatura* 166). Carentes de un

⁴⁹ García Mejía asegura que “(u)na de las primeras disposiciones del presidente Jorge Ubico al asumir el poder en 1931, fue la de prohibir el ingreso de compañías extranjeras, fundándose varios grupos que por ese tiempo habíanse quedado varados” (113). A pesar del incentivo que esta medida provocó a grupo nacionales (hacia 1935 funcionaban cinco teatros en espectáculos en vivo en funciones de matiné y noche con grupos artísticos distintos en cada uno), estos se vieron limitados a causa de la severa censura gubernamental de las obras de teatro que se escenificaban (113-116). García Mejía comenta cómo Ubico enviaba a trabajadores gubernamentales a tomar notas taquigráficas de las obras escenificadas para luego cotejarlos con los libretos que previamente había autorizado el Ministerio de Educación Pública y la Policía Nacional. También señala que este dictador enviaba a personas “problemáticas” a diversas regiones nacionales para minimizar su agencia política y social: Alberto de la Riva fue enviado a Puerto Barrios a trabajar en la aduana, Armando Ortiz fue destituido de la Tipografía Nacional por dedicar sus horas libres al teatro, y los esposos Andreu Spillari, sin ser maestros titulados, desempeñaron cargos en el Magisterio en una escuela en Chicacao (114).

entorno, instalaciones y financiamiento que proveyera su realización continua, el teatro occidental, incluyendo la producción vanguardista, no se desarrolló en Centroamérica como un movimiento sostenido.

3.2 EL MENSAJE MORALIZANTE DE LA *CHINFONÍA BURGUESA*

Chinфонía burguesa (1939), de Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho, dos representantes de la agrupación vanguardista nicaragüense llamada Anti-academia, antes de conformar una obra teatral, fue escrita como un poema titulado *Preludio en forma de burgués*.⁵⁰ El poema fue leído por Pasos en una velada o performance del grupo vanguardista nicaragüense en el Colegio Salesiano y fue posteriormente publicado en 1931 en la página cultural del bisemanal (“Rincón de vanguardia”) del diario granadino *El Correo*. En 1939, *Chinфонía* se publicó en su versión dramática en la revista *Centro de Managua*, bajo el título *Chinфонía burguesa: farseta en un prólogo, dos actos y un epílogo*.⁵¹

La fecha inaugural oficial del grupo vanguardista fue el 17 de abril de 1931, fecha en la que el periódico *El Diario Nicaragüense*, órgano oficial del partido Conservador, publicó el manifiesto *Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense*, documento en el cual aparecieron los nombres de Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho en la lista de los autores

⁵⁰ La fecha inaugural oficial del movimiento de Vanguardia Nicaragüense es el 17 de abril de 1931, fecha en la que el periódico *El Diario Nicaragüense*, órgano oficial del partido Conservador, publicó el manifiesto *Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense*. A pesar de ser una obra colectiva que reúne los nombres de diez autores nicaragüenses, sobresale en la historiografía literaria nacional los nombres de José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos Argüello, Pablo Antonio y Manolo Cuadra, así como Luis Alberto Cabrales.

⁵¹ En 1942 esta obra fue reeditada por la Academia Nicaragüense de la Lengua y sucesivamente, en 1975, por la Editorial El pez y la serpiente (Méndez de Penedo, “Teatro nicaragüense” 9).

contribuyentes. La Anti-academia, ya que se presentó como un grupo empeñado en “trabajar constante y disciplinadamente para hacerle atmósfera a nuestro modo de sentir la nación y de expresar en formas de arte la esencia misma de la emoción paisana” (Verani, *Las vanguardias* 175), definió su objetivo desde dos puntos estratégicos: el de la investigación y el de la creación del arte nacional. La *Ligera exposición* conforma un manifiesto compuesto de cinco puntos que propuso modernizar la expresión cultural nicaragüense desde Granada, y el quinto punto de este manifiesto señala y enfatiza el papel del teatro dentro de este propuesto “renacimiento de las artes y letras nacionales”. Este quinto punto enfatiza la necesidad de crear instituciones conducentes a una reforma cultural, estos “ejes o carriles” serían: un café de las artes para congregar a los anti-académicos, informes de estudios del arte popular, indígena y colonial nicaragüense, cuadernos vernáculos escritos por los anti-académicos, una antología de poesía nicaragüense nueva, y, finalmente, un teatrillo para escenificar “piezas de teatro moderno extranjero, misterios, autos, bailadas o bailettes, coloquios, entremeses, pastorelas y toda suerte de actos de actores y títeres, del teatro colonial, del teatro popular y del nuestro” que los integrantes del grupo mismo interpretarían (Verani, *Las vanguardias* 177). Como establecen estos últimos cinco puntos, la Anti-academia pretendió en teoría renovar la producción cultural nicaragüense desde una postura holística, pero el teatro y el *performance* conformó una pieza esencial de su propuesta cultural.

Un evento que ratificó la importancia del teatro en la “revolución incruenta” de la Anti-Academia fue el *performance* o primer recital del grupo realizado en 1931 en el Colegio “Don Bosco” de los salesianos. En este recital Luis Downing personificó un payaso profesional que escenificó el poema “El arenque” de Charles Cross (traducido por José Coronel Urtecho) mediante una escalera, un pescado seco, un clavo, un martillo y una cuerda; Octavio Rocha,

untado de tinta negra, recitó “Sóngoro Cosongo” de Nicolás Guillén y luego recitó “ya limpio, unas décimas de su poeta modernista preferido: el uruguayo Julio Herrera y Reissig”. Un tercer y cuarto performance fue el de Pablo Antonio Cuadra, quien leyó su poema “Stadium” mientras lanzaba puñetazos enguantados al aire con cada estribillo, y el de Joaquín Pasos, quien leyó dos textos: un poema de “Manual de Espumas”, de Gerardo Diego, y el “Preludio en forma de burgués” (la versión poemática de la obra de teatro escrita posteriormente por él y Coronel Urtecho), en acompañamiento de bombos, platillos, pitos y disparos de petardos detrás del escenario (Arellano, *Entre* 76-77). Este performance de los Anti-Académicos pretendió generar una reacción de la audiencia similar a la de los dadaístas en el Cabaret Voltaire o el de Marinetti en sus primeros *serate*, pero el evento no logró escandalizar a muchos círculos ya que las recriminaciones del evento fueron aplacadas por los padres salesianos del colegio en el que se llevó a cabo (Arellano, *Entre* 78). Tal performance no se volvió a repetir, pero uno de los poemas recitados por Joaquín Pasos llegó a conformar, ocho años después, la *Chinfonía burguesa*, obra que se ha llevado al escenario en Nicaragua en más de una ocasión.⁵²

Más que con la tradición popular y precolombina, la Anti-Academia se identificó con el legado colonial hispánico nicaragüense: los misterios, autos, bailadas o bailettes, coloquios, entremeses y pastorelas, como señala el quinto punto del manifiesto. Esta postura predominantemente católica y occidental no sólo se atribuye a la inclinación sobre todo anti-estadounidense, del grupo, sino también se debe al influjo de las familias católicas y conservadoras granadinas de sus integrantes, así como su común preparación en un colegio

⁵² Esta obra de teatro, según el mismo Coronel Urtecho, fue puesta en escena en dos ocasiones antes de 1988 (Méndez de Penedo, “Teatro nicaragüense” 10). En 1991 se celebró el Primer Festival de Teatro Nicaragüense, desarrollado en el Teatro Nacional “Rubén Darío”, donde se volvió a escenificar la *Chinfonía Burguesa*. Esta escenificación, así como otras dos sucesivas en septiembre del 2006 y 2009, fue dirigida por Erasmo Alizaga y el grupo Comedia Nacional de Nicaragua.

jesuita (Arellano, *Entre* 44-45). Como se señaló en el capítulo anterior, la intervención cuya intención había sido generar un clima de paz político entre Nicaragua y los EE.UU. y entre los históricamente reñidos partidos Conservador y Liberal nicaragüense perjudicó económicamente a la mayor parte de la élite cafetalera y ganadera granadina. El imperialismo estadounidense pasó a considerarse como sinónimo de prácticas amorales lucrativas y, junto con el modelo de desarrollo liberal propuesto a fines del siglo XIX por los mismos padres y abuelos conservadores de esta agrupación, se volvió el centro de ataque de los Anti-académicos. La construcción de la identidad nacional nicaragüense a inicios del siglo XX se basó en un discurso moralista conservador y no en uno de mestizaje étnico/cultural como en el caso asturiano. La reforma social que propuso la Anti-academia atacó los supuestos excesos del capitalismo liberal (en verdad aspectos que socavaban el dominio de la clase propietaria local) e intentó purgar y disociarse de este “oleaje de inmoralidad” capitalista mediante un discurso de moralidad católica. *Chinfonía burguesa* representa esta postura moralizante porque escenifica la relación improductiva entre la producción cultural nacional y el capitalismo.

Chinfonía relata el noviazgo y casamiento fallido de un poeta (llamado mordazmente Pueta) con Fifí, la hija de un mercader llamado Don Chombón. La unión de Fifí con el poeta produce un garrobo o iguana sietemesina generada por un embarazo inesperado. Cuando el padre de Fifí contempla a su nieto, heredero de su fortuna y legado, exclama: “¡Llévate a Jacobo / que es producto del robo / que es una mixtura impura / de la poesía y de la burguesía!”(33-34). Esta alianza perjudicial entre el arte y el comercio se proyecta en la gordura e improductividad del poeta al integrarse éste a la vida burguesa: “Va engordando el pueta como / una ruleta / Su panza alcanza en una / romanza, / 208 libras puja la balanza. / Ya está curado de los pies- / quebrados, / le ha nacido un bigote / en lugar del estrambote / y se han pulverizado los /

esqueletos de sus sonetos” (29-30). La unión entre Fifi y el Pueta se presenta como una ficción fundacional infecunda por las mismas causas materialistas e indecorosas de la unión. Fifi objetiviza al poeta y éste, a cambio, se interesa en el dinero de Don Chombón: “Fifi (coqueta) / ¡Non! / (pizpereta) / La caja de caudales de papá / se abre con la llave de fá / con con llave de ré, / yo no sé. / El pueta / Yo la abriré / con una P. / (pausa) / Yo quiero tu dinero. / Fifi / Y yo te quiero / como papá a su bolero” (22).

La teatralización de la unión fracasada entre la burguesía y el arte nacional señala no sólo una tensión entre una oligarquía conservadora y un sector burgués emergente, sino también la tensión entre el materialismo y la base católica de la misma oligarquía granadina a la que pertenecieron los integrantes de la Anti-Academia. *Chinfonía* constituye entonces un autorretrato y autocrítica de la oligarquía granadina misma y su apoyo y participación en el modelo de desarrollo liberal decimonónico ya señalado en el primer capítulo. Tras vivir el dominio económico estadounidense y verse desplazados por nuevas alianzas socio-económicas el modelo de desarrollo liberal que esta misma facción conservadora granadina había apoyado a inicios del siglo XX fue descartada y un nuevo modelo corporativista fue suplantado. *Chinfonía* proveyó un espejo, un retrato grotesco de esta oligarquía con la intención de inculcarle a ésta misma (y a los artistas nacionales) un mensaje moralizante. Partiendo del humor de un entremés y un auto *Chinfonía* representa y escenifica una alegoría del pecado.

Esta alegoría utiliza personajes-tipos y caricaturas (Don Chombón y los demás integrantes de su familia), tal como el Ubu de Alfred Jarry o los personajes esperpénticos valleinclanescos, que parodian muy esquemáticamente todos los valores materialistas con los que se tiende a identificar a la burguesía. Fifi, por ejemplo, no representa la mujer e hija casta, sino el materialismo y la lascivia. El mismo nombre del poeta-letrado de la obra está escrito con faltas

ortográficas a modo de reproducir el habla común nicaragüense. Don Chombón es representado como un personaje gordo y barrigón, de modo similar al personaje de *Un chiaro di luna*, de Marinetti. El personaje de Don Chombón también es plasmado de modo similar al famoso Ubu por su caracterización grotesca de burgués glotón, gordo y materialista, representación de la gula y avaricia:

Saco mi alma del almario,
mi alma de propietario millonario
y lentamente invento el inventario
siguiente:
Tengo:
una spiroqueta pálida de abolengo,
un zancudo en mi escudo,
un higo en el ombligo.
Yo soy un tinajón con corazón,
un tinajón con saco y pantalón. (27)

El materialismo de Don Chombón, cuya propia alma se reifica en esta cita anterior, sirve de modo similar al Rey Ubu para exponer la cualidad inmoral del materialismo. Como afirma Innes, estos personajes grotescos sirven para invertir los valores y moral burguesa:

... the monstrous figure of Ubu seems to sum up Jarry's intentions, a grotesquely ugly embodiment of our most despicable instincts, whose involvement in any situation reveals our own amoral and anti-social qualities in all the participants – exposing the rapacity, avarice, self-serving treachery and ingratitude, conceit, cowardice and simple greed he epitomizes to be at the root of all human activities, and particularly those that are conventionally valued as honorable, heroic, altruistic, patriotic, idealistic or in any way socially respected.
(Innes 22)

La escena catártica en donde predominan los valores materialistas de la familia Chombón acontece al final de la obra. *Chinfonía* concluye, de modo similar al esperpento valleinclanesco, con la muerte de todos los personajes por la Muerte y su guadaña. Al proferir Don Chombón “Y es tanta nuestra suerte / que ni nos acordamos de la / muerte” (39) entra La Muerte a su hogar. Se presenta subsecuentemente una escena satírica: Norberta la sirvienta intenta escapar al no considerarse pariente de la familia Chon, pero la muerte no le concede su deseo y responde “Te arrastra la corriente” (41); Fifi le implora a la muerte que no se la lleve por ser ella muy joven; el Pueta implora por más tiempo para escribir una obra maestra que, aunque sea de mala calidad, cree que lo immortalizará; Doña Chomba quiere que la muerte le conceda más tiempo para comer; Don Chombón le ofrece su esposa a la Muerte a cambio de él. Esta escenificación final relativiza los valores sociales burgueses de los personajes revelando así la hipocresía de estas convenciones sociales. En esta escena, a lo largo de toda la obra y mediante el diálogo y escenas paródicas cada personaje comete uno o varios de los pecados capitales (lujuria, gula, pereza, avaricia, soberbia, ira y envidia). Como Méndez de Penedo señala, la *Chinfonía* es una “moraleja cristiana con ropaje bufo” que “pone en escena la derrota de la detestada burguesía sin valores trascendentales a los cuales aferrarse, lo que desenmascara su efímero poder terrenal” (*Teatro 22*).

Chinfonía también representa una obra formalmente vanguardista por su carácter auto-referencial. Don Chombón, en una movida pirandélica, revela la ficcionalización de la obra al pedirle al telón de la escena que baje para aliviarle la pena causada por el embarazo y casamiento de Fifi:

Fifi (decidida)
Mañana me casaré
con quien yo sé.
Don Chombón (cayendo hincado de rodillas, suplicante)

Telón, telón, telón,
Mírame con compasión.
Baja a cubrir mi desgracia,
mi desgracia Engracia!
TELON (15)

La escena anterior revela la injerencia del autor en la obra, ya que nadie más que él controla el telón. Es el autor el único que puede interceder por Don Chombón. Otra instancia en la que se revela la ficcionalización de la obra es la escena inicial en la que los objetos domésticos se introducen a sí mismos como personajes:

La silla (saca la cabeza y la esconde).
Soy la silla Paquilla.
El sillón (ídem)
Soy el sillón Chón.
La butaca (ídem).
Soy la butaca Paca.
El sofá (ídem).
Soy el sofá Sabá.
La pianola (ídem).
Soy la pianola Manola. (9)

De forma similar al teatro de Marinetti los objetos se conforman en personajes; dada la influencia que el futurismo italiano tuvo en la estética y contenido del manifiesto nicaragüense, podemos aseverar la influencia del teatro de Marinetti en la producción teatral de esta agrupación. En la obra futurista *Vengono*, por ejemplo, los sirvientes continuamente mueven ocho sillas y un sillón por el escenario mientras que el mayordomo recibe diversas órdenes de sus amos; este movimiento, según Cardullo y Knopf, intentó otorgarle vida a los objetos inanimados (192). Pasos y Urtecho le otorgan vida a los objetos inanimados y fueron más allá que Marinetti al también entrelazarlos con su función social. Cada objeto se asocia con su rol funcional y también se distinguen por la relación que tienen con sus propietarios:

El sillón
Soy el sillón Chón para hacer la

digestión.
(van quedando salidos enseguida
a medida que hablan).
La silla
Soy la silla Paquilla para cruzar
la canilla.
La pianola
Soy la pianola Manola que cuando
no me tocan me toco sola. (10)

La comunidad que nos presenta *Chinfonía*, por ende, se basa en un cuerpo social con distinciones funcionales. La identidad de cada personaje/objeto gira en torno a su función social, sus mismos nombres reflejan una relación entre su forma corpórea y la funcionalidad que adquieren en la casa de Don Chón. Esta estratificación social basada en un concepto de solidaridad social orgánica concuerda con el concepto y modelo del corporativismo católico promovido por la Anti-academia desde las páginas de vanguardia, rincón de vanguardia, Ópera Bufo y La Reacción.

Este mismo interés por reproducir o crear un cuerpo social jerarquizado puede percibirse en una nueva modalidad de rima propuesta por Joaquín Pasos, acuñada como rima chinfónica, en un artículo titulado “Un ensayo de poesía sinfónica”. El autor juega con la palabra “sinfonía” para generar un nuevo tipo de sonoridad. Méndez, citando a Pasos, admite que esta poesía “intentaba ‘elevar’ la producción popular e infantil a un nivel de mayor complejidad” basado en la rima en serie que, de acuerdo con Pasos, origina en el verso pre-clásico monorrímo y las canciones de cuna nicaragüense (“Teatro nicaragüense” 12). Pasos propone un nuevo estilo poético basado en la “orquestración poética” que no resulta en una armonía auditiva sino en una propuesta estructural basada en los principios de la orquestración (Solís 100). Esta organización no resulta en una armonía auditiva sino sirve como analogía que refleja los distintos aspectos del poema en el que la idea principal adquiere “relieve y colorido” con respecto a las “accesorias”

(Solís 101). Lo que pretende Pasos es generar una relación jerárquica de voces, una sola voz originaria que “fija” la producción de las otras. El agregado chinfónico es dependiente de la primera voz, de efecto ornamental, un agregado “chinfónico” del poema sinfónico: un centro armónico realizado por elementos accesorios que se escuchan al mismo tiempo. Al llevar el poema a la escena *Chinfonía* intentó producir esta jerarquización de voces en su elenco de personajes principales y secundarios.

Para conservar el orden estamental que se veía amenazado por la presencia sociopolítica y económica estadounidense, pero también como reacción contra el mismo modelo de desarrollo liberal que la oligarquía granadina había apoyado anteriormente (y la expresión modernista asociada con éste), la vanguardia granadina propuso un modelo cultural nacional que transmitió una identidad y valores católicos tradicionales mediante una forma estética moderna.⁵³ Más que una revolución, esta pretendió ser una restauración de un proyecto hispánico colonial orgánico a la América católica amenazado por una interrupción burguesa y capitalista desde la Independencia y Reforma Liberal.⁵⁴ Por ello, los vanguardistas igualaron el modelo liberal secular del siglo XIX a un falso progreso, defendiendo la dictadura y el corporativismo católico como el modelo de administración estatal propia de los pueblos latinos. En *Chinfonía* el repudio

⁵³ La *página vanguardia No. 43* revela la conexión que el grupo granadino traza entre su presente y el catolicismo tradicional en un artículo titulado “La edad media y la corriente espiritual contemporánea” en el que los autores trazan “innegables afinidades entre nuestra época y la Edad Media”. El artículo señala el modelo corporativista como la solución de un supuesto conflicto de relaciones de producción que ni el liberalismo ni el socialismo habían logrado solventar. Por ello, los autores admiten que el corporativismo católico generaría un centro, un concepto sintético del mundo que garantizaría estabilidad frente a un presente corrupto: “Hoy los hombres que le han perdido, sienten la nostalgia de tal concepto; sienten la necesidad de reconectar el hecho con la idea, la acción con el pensamiento, en una palabra, la necesidad de una filosofía constructiva. Pero esta filosofía no puede ser dada más que por la Edad Media. He aquí explicado este retorno a la filosofía tomista.”

⁵⁴ El modelo nacionalista propuesto por los vanguardistas también fue influido por otros modelos de autoritarismo político-católico como el de Charles Maurrás y la Action Française. En la *página de vanguardia No. 45*, por ejemplo, se estipula la dictadura como un fenómeno grecolatino mediatizado por la Iglesia Católica en países como Portugal, España e Italia, todos países latinos de religión católica. Figuras como Mussolini, el Estado Novo de António Oliveira de Salazar, así como Primo de Rivera fueron interpretadas por los vanguardistas como gobernantes naturales de pueblos latinos, verdaderas fuentes de orden y desarrollo.

del mercantilismo y materialismo de Don Chombón, por ende, paralela el repudio de la estética modernista identificada con el modelo administrativo liberal decimonónico. El poeta o “el pajarito que sabe cantar”, según Unruh, señala la crítica que *Chinfonía* efectúa del Modernismo: “The young artist seduces the object of his affection with his compulsive versification – incisive parodies of the studied metaphors, synesthesias and metrical variations of the modernista model” (“The Chinfonía” 40-1). A continuación hay unos ejemplos de la parodia del estilo modernista:

Tu mano cálida como el verano
me da una impresión de pajarito
chiquito de confesión,
y ante la porosidad de tu
sinceridad
se me quita del dedo el miedo
a don Chombón.

Tus miradas cargadas
de babosadas
ponen mi corazón acurrucado
como un puño cerrado
mientras el tuyo está inquieto
como un secreto,
pero tu cabeza está tiesa
con su moña ñoña... (20-21)

...

Por eso me asomo por última vez
a tus retinas
para ver las colinas de mi amor
en preñez;
mientras tú, tiene la fiebre de la
liebre,
el recato del pato
y la estupidez del pez,
...pero eres sencilla como una
bacinilla. (21-22)

La magia del verso e imagen modernista se rompe mediante palabras comunes, “tus miradas cargadas de babosadas”, o imágenes y asociaciones paródicas como la visión de la embarazada Fifi padeciendo “la fiebre de la liebre”, luego asociada con un pato, un pez y una bacinilla. El autor modernista, junto con su producción y valores burgueses, son desplazados

para abrirle espacio a la nueva generación y producción cultural nacional. El Pueta, por supuesto, muere con la familia Chón. La familia nacional se constituye como una ausencia escénica que fuera del escenario se conforma en la inversión aleccionadora de la familia Chón. Si la complicidad entre el arte y la burguesía conduce a una relación improductiva y pecaminosa, un “mundo inmundo” según La Muerte, y no hacia la salvación eterna, *Chinfonía* propone un retorno a un orden social y económico guiado por preceptos morales antimaterialistas.

3.2.1 *El Güegüense: un olvido significativo*

A pesar de su voluntad por modernizar la producción cultural mediante la investigación de la cultura nacional y de su interés por proponer una subjetividad mestiza basada en el legado colonial nacional, es paradójico que la Anti-academia no haya rescatado la obra teatral más representativa de la época colonial nicaragüense: *El Güegüense*. Mezcla de la cultura precolombina y la influencia hispánica, esta obra apareció en el siglo XVI y se mantuvo como “teatro vivo” hasta que Daniel G. Brinton la tradujo al inglés en 1882, pero fue transcrita en castellano por Francisco Pérez Estrada hasta 1947. A pesar de haber sido transcrita, *El Güegüense* sigue siendo reproducida en Nicaragua como una tradición oral.⁵⁵

Galich traza similitudes entre *El Güegüense* y otros textos de influencia precolombina como el *Rabinal Achí*, *Popol Vuj* y *Anales de los cakchiqueles* señalando algunas características comunes como la reiteración de conceptos o frases (192), la utilización de la danza, música y coros (192) –recursos para la transmisión oral del conocimiento– así como el uso de máscaras

⁵⁵ Alberto Guevara y Les W. Field han criticado la apropiación de esta tradición oral por discursos de mestizaje y homogeneidad nacional. Ver el artículo de Alberto Guevara, “Reconstruyendo la nación: narrativas alteradas en la obra teatral nicaragüense *El Güegüense*” y el libro de Les W. Field, *The Grimace of Macho Ratón: Identity, and Nation in Late Twentieth Century Western Nicaragua*.

(“El Güegüense”193). *Chinfonía*, a comparación de *Cuculcán*, no utiliza ninguno de estos recursos orales que caracterizan los textos precolombinos. ¿Por qué no se intentó rescatar esta obra teatral colonial en *Chinfonía* o en cualquier otra obra de la Anti-academia? Anteriormente se señaló cómo en Nicaragua la élite y ciudad letrada promovió un discurso de mestizaje a la vez que silenció la producción cultural y voz indígena. Adicional a lo anterior, es importante reconocer que *El Güegüense* es una tradición de Diriamba, en el departamento de Carazo, y no de la ciudad ni del departamento de Granada, de donde los integrantes de la Anti-academia provinieron. Una explicación adicional se puede fundamentar en el mismo lenguaje y temática de *El Güegüense*, cuyo lenguaje mezcla el náhuatl y el castellano. Aunque la Anti-academia, como lo señala su mismo nombre, haya rechazado el valor normativo de las instituciones tradicionales, nunca rechazó el legado cultural español ni su idioma. Como se ha señalado anteriormente, el discurso de mestizaje que la Anti-academia promovió fue un mestizaje de predominancia occidental.

La temática de *El Güegüense* presenta otro distanciamiento entre sí y la propuesta cultural de la Anti-academia porque se mofa y critica la misma autoridad colonial que los Anti-académicos intentaron resucitar. Manuel Galich considera la obra como “la primera protesta mestiza contra la extorsión colonial” (195). Alberto Guevara sintetiza la trama de *El Güegüense* en el artículo “Reconstruyendo la nación: narrativas alteradas en la obra teatral nicaragüense *El Güegüense*” como una narración pícaro y calibanesca:

(C)omienza con el gobernador español, Tastuanes, saludando al Alguacil Mayor. Ambos hablan sobre la insolvencia del Cabildo Real, de lo cual, según el Gobernador, tiene la culpa El Güegüense, un mercader ambulante mestizo que no paga los impuestos. Tastuanes ordena que nadie entre o salga de la provincia sin

su permiso, y que le traigan a El Güegüense para que responda a varias acusaciones. Cuando el Alguacil va al encuentro de El Güegüense, este último tergiversa constantemente las palabras del aquél convirtiéndolas en insultos. Al final, El Güegüense termina embaucando al gobernador con el baile subido de tono del Macho Ratón y este último termina apreciando a El Güegüense por los buenos momentos de placer y goce que el baile le ha ofrecido. (64)

Los Anti-Académicos, como se señaló anteriormente, buscaban un retorno al orden estamental y administrativo colonial, por lo que no les interesaba rescatar un texto que se mofa de la autoridad y propone movilidad social. Si *Chinfonía* guarda algún parecido con *El Güegüense* es en su tono satírico y en sus juegos lingüísticos que nunca pretenden burlarse de la autoridad colonial sino aspiran reinstaurarla.

3.3 CUCULCÁN Y LAS FANTOMIMAS INICIALES ASTURIANAS

Cuculcán, de Miguel Ángel Asturias, propone un modelo de modernización cultural mestiza distinta a la de *Chinfonía burguesa* porque intenta rescatar un legado precolombino. Según Innes, el teatro vanguardista no sólo se caracterizó por sus cualidades modernas, sino también en cierto “primitivismo” generado por dos facetas complementarias: “... the exploration of dream states or the instinctive and subconscious levels of the psyche; and the quasi-religious focus on myth and magic, which is the theatre leads to experiments with ritual and ritualistic patterning of performance” (2-3). *Cuculcán* ejemplifica estas dos vetas analíticas, ya que no sólo cuestiona los

postulados de la razón occidental mediante la contraposición de lo masculino y femenino,⁵⁶ sino también explora y rearticula mitos precolombinos mediante una expresión moderna para escenificar y modelar una subjetividad mestiza. *Cuculcán*, sin embargo, no es la primera obra teatral vanguardista asturiana. Antes de su publicación en la segunda edición de *Leyendas de Guatemala*, y, a pesar de haberlas publicado en *Sien de alondra*, en 1949 Asturias escribió diversas obras teatrales acuñadas por él como “fantomimas” desde los inicios de la década de 1920.⁵⁷

El término “fantomima” conformó una nueva y sugerente palabra compuesta creada por las palabras “fantoche” y “pantomima”, reflejo de la influencia lúdica vanguardista; diversas obras asturianas sucesivas se titularon por contraposiciones similares como, por ejemplo, *Soluna* y *Maladrón*. Las *fantomimas* conforman breves piezas experimentales que fluctúan entre poesía y teatro, similares a los *synthesi* futuristas y anteceden al teatro en un acto de Ionesco por dos décadas. Estas obras ejemplifican la apropiación creativa asturiana de la estética vanguardista y también señalan una fase crucial en la toma de conciencia del autor de la violencia fundacional que subyace la construcción de la nación e identidad latinoamericana.

Estas obras iniciales asturianas comparten muchas características en común con *Chinfonya burguesa*. Además del influjo de la experimentación lingüística vanguardista, las *fantomimas* reflejan el influjo del teatro patafísico de Alfred Jarry, caracterizado por la

⁵⁶ En la obra se borran las diferencias entre el sol y la luna, el hombre y la mujer, cuando personajes como la Tortuga con flecos dice “El hombre es la mujer con todas las actividades del día. No hay otra diferencia” (*Teatro* 349). Mientras que lo masculino, representado por el poder de Cuculcán y su imitador, Chinchibirín, establece el orden, lo femenino es representado como lo oscuro e irracional. Guacayamo le indica a Chinchibirín: “La mujer es la locura... (e)s el piquete de la tarántula...”, la Tortuga Barbada dice, repetidamente, que las mujeres son metales en estado de algodón (*Teatro* 349).

⁵⁷ Méndez de Penedo establece las siguientes como posibles fechas de composición de las primeras cuatro fantomimas asturianas: *Rayito de Estrella* (1918-1928); *Émulo Lipolidón* (1929-1932); *Aclasán* (1940-1942); *El Rey de la Altanería* (1943-1948) (“Las fantomimas” 1225). Debido a la delimitación cronológica de las obras analizadas, enfatizaré mis comentarios en las primeras tres.

simplificación del escenario y utilización de arquetipos-títeres para representar personajes, la incoherencia y contradicción lógica, juegos lingüísticos y humor absurdo. A diferencia de *Chinfonía* las *fantomimas* se caracterizan como obras experimentales por su calidad onírica-surrealista. La primera acotación de *Rayito*, por ejemplo, revela una ambientación mágica e incoherente en la que se desarrolla el diálogo y las escenas de la *fantomima*:

En el cielo la luna con un conejo en la cara. Las montañas, agarradas de la mano, giran alrededor de la tierra. La noche vuelve al corral entre las vacas negras... La savia sube de las raíces a las hojas y cae convertida en sombra. Sobre un charquito vuela un zancudo. No es así, hay correcciones: el charquito vuela tras el zancudo, como la lente de un sabio. (Asturias, *Teatro* 667)

La personificación del mundo vegetal y animal y el uso de la parodia como lente distorsionador de la realidad en esta última cita (así como su inverso, la cosificación del ser humano), generan un espacio de resignificación bajtiniana similar a la que también opera en el esperpento valleinclanesco. Méndez de Penedo asegura que en estas obras es posible discernir influencias diversas que van del “esperpentismo transgresivo valleinclanesco y su vinculación con la estética expresionista hasta la simultaneidad de la experimentación y el arcaísmo lingüístico, pasando por la temática de la represión tratada lúdicamente, propia del teatro de la Generación del 27, o la burla juguetona y el sinsentido dadá” (“Introducción” XXXVII). Otras fuentes que Méndez atribuye a la obra teatral asturiana son el teatro de la crueldad de Artaud y los teatros hierático-ceremoniales balinés y japonés presentes en el ambiente parisino de la década de 1920 (“Asturias” 1283).

Otro influjo asturiano previamente señalado es la obra de Alfred Jarry, el *Ubú Rey* en particular, por su interés en parodiar, cuestionar y desestabilizar discursos de poder hegemónico

mediante la utilización de personajes-tipo. *Rayito de Estrella*, por ejemplo, narra cómo Don Yugo, “señor de horca y cuchillo...lleno de imposiciones y dogmático”, domina y somete a Rayito de Estrella ante su ley. La alegorización de la conquista de América en esta *fantomima* se concretiza por el interés económico de Don Yugo en Rayito, “...abre tu piquito, / pon tu huevo de oro / en mi corazón”, pero también por el manejo simultáneo de dos códigos lingüísticos, el de Rayito y el de Don Yugo, quien no habla el mismo idioma que ella sino en el idioma “cangrejo”. La escena final de *Rayito de Estrella* revela el fracaso e imposibilidad de este sometimiento de lo masculino sobre lo femenino: “De cerca, empero, no se veían más que peces que enredaban esos, esos, esos, y no se oía más ruido que el de las aletas al golpear el agua y el de las burbujas que estallaban, antes de entregarse a los rayos del sol, yuguitos que las perseguían constantes, rectilíneos, ondulantes y afanosos” (*Teatro* 670). La autoridad de Don Yugo se disipa continuamente, no sólo porque él es un cangrejo viejo que siempre “viene para atrás, para atrás” y “(q)ue anda cual los beodos / que chocan de lado a lado...”, pero también porque Rayito es un ente femenino enigmático y multifacético que siempre escapa la delimitación, como revela la siguiente acotación: “La linda mujer formada por los peces dentro de la anciana, mueve los labios. Su voz se oye como si hablara en una campana de cristal” (*Teatro* 668). La representación dual de la mujer como un ente que se desea pero que a la vez se venera (joven/anciana) vuelve a aparecer en *Cuculcán*, como se discutirá a continuación, y problematiza la conformación de la comunidad e identidad mestiza articulada por Asturias.

Si la primera *fantomima* alude a la conquista de América, la temática de las siguientes dos cuestiona los efectos de esta transgresión histórica escenificada como una victimización femenina. *Émulo Lipolidón* narra el juicio del personaje principal, Émulo, por haber decapitado la noche. Las primeras estrofas de la *fantomima* aluden temática y lingüísticamente a la obra

cervantina: “Émulo Lipolidón. / Fertilhombre y Rompecabezas / del Endomingado / Don Cántabro Aspas-Azules, / vuelve de la guerra amoroso de Pimalina , / hija del Endomingado, / y la enamora” (*Teatro* 673). La virilidad de Émulo es inicialmente representada por un ramo de cien cabezas que él quiere que Pimalina luzca en su boda. Este evento irónicamente no se celebrará gracias a otra manifestación de violencia masculina suya: debido al cacareo de unas gallinas Émulo pierde la calma y decapita a la noche. Su accionar conduce al juicio de Émulo por un tribunal que lo acusa de asesinato y por haber “blanqueado” a los demás personajes: “Émulo Lipolidón, / con cabeza o sin cabeza / no tendremos noche más / y la luz nos hará rubios, / luego albinos, / hombres blancos... qué desgracia... / moriremos despintados / sin nuestro color de tierra...” (*Teatro* 676-77). El dictamen de decapitar a Émulo no llega a considerarse una opción efectiva porque esta sentencia no remediaría el dilema del “blanqueamiento” de los personajes; además, Émulo no siente arrepentimiento o culpabilidad al mofarse del tribunal y al culpar a las gallinas por su propia conducta. Esta postura irreverente se exagera cuando Émulo le aconseja a aquellos presentes en la corte que cierren los ojos para procurar una oscuridad artificial; lo único que conmueve a este personaje es la propuesta de caparlo y venderlo a un comercio de bestias. Antes de que el juicio llegue a un dictamen un evento catastrófico que los personajes señalan como un diluvio impide la resolución narrativa. El cabello de Pimalina se torna rubio y la obra concluye repentinamente con la siguiente frase emitida por Émulo: “Y non decapito el mar / por non matar las sirenas” (*Teatro* 680). Émulo no siente arrepentimiento aunque sí reconoce los efectos de sus acciones porque Pimalina, su propio objeto de deseo, ha sido alterada a causa de él.

Aclasán, a comparación de *Émulo Lipolidón*, refleja un arrepentimiento masculino activo. Esta *fantomima* expone, mediante un sueño-narración, cómo Róbiro Dorio -posible alusión a

Rubén Darío-, tras pedir amparo en una catedral, es aprehendido por alguaciles pero declarado inocente por un personaje llamado Caballero de la Muerte. Esta *fantomima* postula una crítica y distinción entre la vocación sincera y el accionar corrupto del clero sacerdotal católico; también puede interpretarse como una crítica del Modernismo. Dos personajes asociados con la misma Iglesia católica, el Obispo y el Sacristán-Aclasán, representan y escenifican uno de los siete pecados originales, la gula: “...anoche cenó por el Obispo el Sacristán: seis panes y un lechón; riñones asados en el fierro de un balcón; fríjoles con tueste de manteca y postres de cristal azucarado y nuégados de yemas, y vinos, y aguas, y verbenas...”. Esta transgresión es contrapuesta con la penitencia de Róbiro Dorio, quien exclama: “¿De qué sirve el bocado si el pensar anda lejos del yantar?” (*Teatro* 684). Dorio, al ser aprehendido por alguaciles, repite: “¡Las tripas de las que abortan están llorando sal!”. Aunque el origen de esta exclamación no sea evidente se puede aseverar una culpabilidad masculina en ella, se afirma una culpabilidad masculina por participar en la violenta interrupción de algún proyecto.⁵⁸ *Aclasán*, al igual que *Émulo Lipolidón*, alude a la penitencia o al pecado masculino pero también, implícitamente, a sus resultados desastrosos.

Anterior a las *fantomimas* Asturias ya había señalado, aunque desde un enfoque positivista racista, el por qué la población indígena aparentemente no participaba en el modelo de desarrollo nacional a inicios del siglo XX. Más que un interés por analizar el proceso de segregación de la población indígena Asturias, bajo los preceptos liberales que atan el desarrollo económico con la educación, cuestionó la razón por la cual esta población resistía los impulsos

⁵⁸ La interpretación de esta frase se vuelve más confusa al asociarse Róbiro Dorio con el personaje de Miguel Mañara, quien puede simbolizar a un don juan de la tradición literaria hispana o al promotor más conocido de la Santa Caridad de Sevilla. Esta binaridad identitaria, esta estética del espejismo será perpetuada en la obra asturiana mediante la adopción posterior de la identidad binaria mestiza.

modernizadores del occidente.⁵⁹ El texto en que elabora su propuesta de integración social mediante el mestizaje es *El problema social del indio*, la tesis que éste presentó en la Universidad de San Carlos de Guatemala, en 1923, para graduarse de abogado. Aunque el autor nunca haya practicado el derecho las preocupaciones del derecho civil subyacen las *fantomimas* ya que éstas, como se discutió anteriormente, revelan las fisuras del discurso de hegemonía masculina-occidental que constantemente victimiza y violenta una femineidad abyecta y reprimida. Esta lógica legal tiene un trasfondo moral católico patente. Una presencia innegable desde el Siglo de las Luces, la política y pensamiento francés influyó a las colonias Españolas y, como establece Henighan, por haberse criado en Guatemala durante el período anterior a la Primera Guerra Mundial, Asturias siempre se encontró partido entre los imperativos del liberalismo francés y el pensamiento católico conservador (29).

Este cuestionamiento del poder hegemónico poscolonial se manifiesta simbólicamente en la obra asturiana en las diversas representaciones del género femenino y de la masculinidad

⁵⁹ En “Miguel Ángel Asturias: la estética y la política de la interculturalidad”, Mario Roberto Morales señala, citando a Callan, el contexto en el que Asturias escribió su tesis de licenciatura. Morales señala la importancia que tuvo en Asturias su participación en el Primer Congreso Internacional de Estudiantes que se llevó a cabo en México, en 1921, donde el autor conoció y se expuso a las ideas de integración racial de José Vasconcelos, así como su asistencia en los primeros cursos de sociología ofrecidos en la Universidad de San Carlos de Guatemala (561). Aparte de una aparente lectura de *Facundo*, la generación de Asturias, como todas las demás generaciones a inicios del siglo XX, tuvieron que establecer alianzas estratégicas con las masas urbanas trabajadoras; en el caso guatemalteco, como en muchas otras naciones latinoamericanas, la generación de 1920 fundó la Universidad Popular, de corta duración. Morales, citando a Callan, resume la tesis de Asturias:

... el indio ha degenerado física y psíquicamente de su estado orgulloso debido a una política de subyugamiento, y, aunque constituye dos tercios de la población, vive fuera de la comunidad nacional. ¿Qué hay que hacer para revitalizarlo e integrarlo a la nación? Los pasos que inmediatamente deben tomarse (además de devolverle sus tierras, lo cual, él sabía, no era muy probable) son: mejorar su nutrición, reducir sus cargas laborales y educarlo para las cosas que necesita saber: agricultura, cuidado animal, higiene, idioma español. Sin embargo, cambiar las circunstancias en las que vive el indio no implica ir a la raíz del problema: se necesita nueva sangre para revitalizarlo. Guatemala debiera tomar el ejemplo de Estados Unidos y Argentina para abrir sus puertas a inmigrantes europeos, granjeros de los Países Bajos, Suiza o Alemania, quienes, por medio de la miscegenación mejorarían biológicamente al conjunto indígena. (“Miguel” 562)

En *Assuming the light: the Parisian literary apprenticeship of Miguel Ángel Asturias*, Stephen Henighan desarrolla el tema de la tesis asturiana en el primer capítulo de su libro. En el 2007 J.C. Pinto Soria basó su propia tesis universitaria en la tesis asturiana en el trabajo titulado *Sociología guatemalteca: el problema social del indio*.

narrativa así como en la esquizofrenia del mestizaje.⁶⁰ La problemática étnica, desde la primera obra asturiana, se mezcla con la sexual y revela así la articulación identitaria entre el centro y la periferia. Como revela Arturo Arias en “Sujetos sexualizados, representatividad ambigua: articulación de lo masculino/femenino e identidad étnica en Miguel Ángel Asturias”, en las relaciones de género de la obra asturiana se revelan cuestiones de poder subyacentes: “(s)imbólicamente, el imaginario ladino establece un binarismo en las relaciones de poder étnicas, en el cual se le atribuye a la hegemonía ladina la masculinidad, mientras a la subalternidad indígena se le asocia con la femineidad... lo que cuenta es quién está “encima” y quién está “abajo”, asociándose a esa última nociones de debilidad, sumisión, pasividad, entrega, rasgos que justifican la opresión y discriminación” (180-181). En el tercer capítulo se desarrollará cómo en *Leyendas de Guatemala*, en particular los dos textos introductorios a las leyendas titulados “Guatemala” y “Ahora que me acuerdo”, Asturias representa al sujeto subalterno desde otra faceta, desde una focalización masculina que aún articula relaciones de poder desiguales y exclusiones significativas dentro del imaginario nacional.

3.3.1 París, Xela y la metamorfosis asturiana

Es importante señalar que la valorización inicial de Asturias del mundo y mitología precolombina no sólo provino del influjo de Georges Reynaud, director de Estudios sobre las

⁶⁰ En mi análisis no incluyo la siguiente fantomima publicada por Asturias, *El Rey de la Altanería*, que narra el proceso de separación y divorcio entre un rey y su esposa adúltera. En esta fantomima la mujer no ejerce el papel de víctima ante una potestad masculina sino ella misma ejerce poder sobre el Rey al serle infiel y deshacerse de sus posesiones durante su ausencia. Pero, esta agencia femenina no aparece sin también manifestarse una aprensión masculina: el vasallo Hablarasambla le informa al rey sobre la magia negra de la Reina y su madre, “Encerradas con la Reina / hablaban pestes del Rey, / cuando ensayaron los filtros / de sapillo, hierba y cal / para haceros vomitar; / y amarraron, como indios, / la alianza con vuestro nombre, / a la cola de una rata / que por doquier la arrastró; / y enfrascaron vuestra efigie, feto de papel y pelo / cruzado por alfileres, / en medio litro de alcohol...” (Asturias, *Teatro* 714-15).

Religiones de la América Precolombina en la Escuela de Altos Estudios durante su estadía parisina (1924-1933), sino que también recibió la influencia de un nacionalismo maya-k'iche' promovido por una facción de la élite burguesa quetzalteca desde finales del siglo XIX.

Asturias colaboró con Reynaud y J.M. Gonzáles de Mendoza en la traducción del francés al español de los *Anales de los Xahil de los indios Cackchiqueles* (también conocido como *Memorial de Sololá*) en 1927.⁶¹ Como admiten Lund y Wainright, no es una vivencia personal con la población indígena la que guía la conversión estética y política asturiana sino su experiencia en Europa y su aproximación eurocéntrica del estudio de la cultura maya: “Asturias’s discovery of Guatemala’s authentic national identity rests not on Mayans but on Mayanism” (147-148); Henighan y Cheymol también señalan la importancia de los seminarios de Reynaud como parte del proceso que llevó a Asturias a generar, como un expatriado en París, la mitificación de él mismo como “Paris’s representative Maya” (45-50; 847-848). Esta escenificación consciente de una alteridad maya ayudó a legitimar la voz autorial de Asturias fuera y dentro de Guatemala y a la vez le proporcionó una entrada al circuito de capital cultural parisino (y su circuito editorial internacional) como “príncipe indio”, traductor y facilitador del conocimiento de la cultura maya y de una identidad nacional guatemalteca contemporánea pero a la vez “otra” debido al anclaje en su legado precolombino. Como admite Henighan, a partir de que Reynaud le dijo a Asturias “Vous êtes maya”, Francia proyectó en él su propio deseo de conocer y contener lo “primitivo” como una alternativa a la decadente civilización europea que había conducido a la Primera Guerra Mundial (49). Asturias conscientemente asumió este rol, aunque no sin cierto recelo de contener una esencia y diferenciación latinoamericana a pesar de

⁶¹ Existe un debate en relación a una posible traducción que Asturias hizo del *Popol Vuj*. Mientras que Lucrecia Méndez de Penedo asevera que Asturias tradujo este texto del francés al español (“Asturias” 1280), Luis Cardoza y Aragón asegura que Asturias nunca tradujo este texto (21). Cardoza y Aragón tradujo el *Rabinal-Achí* 1929-1930 del francés (traducido de Reynaud) al castellano.

sus influencias europeas más patentemente manifiestas en su obra inicial (un ejemplo es *La arquitectura de la vida nueva*, *La barba provisional*⁶², *El alhajadito*⁶³ y *Cuculcán*). En *Arquitectura de la vida nueva*, escrita en 1928, Asturias muestra una ansiedad de ser identificado como “afrancesado”, cualidad que su generación criticó del autor modernista, y explica que el conocimiento de la forma europea le sirvió para expresar de modo más efectivo su propia realidad: “El que se apropia de lo ajeno para satisfacer a los suyos nunca me convenceréis que comete delito. Y eso hice: robar para los míos: hice mías las ideas ajenas para los míos. ¿Tenían hambre? No lo sé. Lo cierto es que (robé) como si hubieran tenido. Robé pan duro y no adornos. Pan duro de ideas y no adornos literarios inútiles” (Asturias citado en Henighan 70). La figura del autor-narrador como ladrón es una constante en la totalidad de la obra asturiana y, como se señaló anteriormente, aparece tempranamente en *Leyendas de Guatemala*. El “anxiety of influence” bloomiano que representa la auto-asociación de Asturias con un ladrón, la ansiedad de un latinoamericano de reproducir formas europeas, pero también la de un ladino de representar un nacionalismo mestizo.

La propuesta de mestizaje asturiano, como obvian muchos críticos, no sólo fue un producto directo de la influencia parisina de Asturias, sino también de un nacionalismo maya-k'iche' promovido por una facción de la élite burguesa quetzalteca desde finales del siglo XIX. En *The Blood of Guatemala* Greg Grandin señala cómo una facción de la élite quetzalteca k'iche', dentro del marco de la ideología liberal, produjo una identidad y subjetividad nacional moderna como respuesta al desplazamiento que esta élite vivió tras la Reforma Liberal, el

⁶² No hay consenso en cuanto a la influencia del Surrealismo en la obra inicial asturiana (ver Henighan 105 y Cheymol 871-872) pero *La barba provisional* es una obvia constancia del encuentro de Asturias con Robert Desnos y el Surrealismo a partir del congreso al que los dos asistieron en La Habana en 1928.

⁶³ Stephen Henighan (92-100) y Richard J. Callan, *India's Mythology in the Novel El Alhajadito (The Bejewelled Boy)* analizan este texto asturiano. La primera parte del texto fue escrito a finales de la década de 1920 y su tercera y cuarta parte entre esta década y 1961. Según Henighan esta novela constituye una alegoría del renacimiento de Asturias como un sujeto “maya” y de su identidad ficcional en general.

desarrollo de la agroexportación cafetalera y la disolución y transformación de los ejidos comunitarios en propiedad privada.

Hacia el final del siglo XIX el comercio y el desarrollo de la exportación de la caficultura hizo que Quetzaltenango compitiera por una centralidad económica nacional con la ciudad de Guatemala. Quetzaltenango se volvió una metrópolis integrada a la economía mundial y generó una rica y multifacética cultura urbana constituida por guatemaltecos e inmigrantes, en su mayoría alemanes. En esta ciudad se estableció el primer banco guatemalteco, el Banco de Occidente, y muchas casas prestamistas internacionales. En 1930 se construyó el primer ferrocarril eléctrico que viajaba de Quetzaltenango hacia la Costa Sur y se unía a los ferrocarriles nacionales. En 1895 Quetzaltenango ya tenía un teatro que formó parte del circuito cultural de compañías teatrales internacionales (las compañías que llegaban a Guatemala desde México iban por Quetzaltenango antes de ir a la ciudad de Guatemala). En 1916 se inauguraron los Juegos Florales Hispanoamericanos, un certamen literario centroamericano celebrado cada mes de septiembre en el Teatro Municipal de la ciudad. A contraposición de la ciudad de Guatemala de la Asunción, asociada a inicios del siglo con la tradición y la identidad y economía nacional del siglo anterior, Xela pasó a representar la ciudad moderna guatemalteca, un modelo de modernidad alterna y mestizaje nacional con el que las generaciones de inicios del siglo XX se identificaron.

A diferencia de la ciudad de Guatemala, esta modernidad fue asociada y designada con un nombre k'iche'. A comparación con la Ciudad de Guatemala, también llamada Nueva Guatemala de la Asunción, cuya etimología combina lo ibérico y náhuatl,⁶⁴ la ciudad de

⁶⁴ A pesar de que la “nahuatlización” (lengua de los aztecas y de los tlaxcaltecas) de los nombres geográficos apareció anterior a la conquista, fue durante la conquista que la geografía guatemalteca fue asignada con nombres del idioma náhuatl por la alianza de los españoles con tlaxcaltecas (para vencer a los aztecas). El topónimo

Quetzaltenango/Xelajú siempre conservó un nombre k'iche'.⁶⁵ Quetzaltenango es también una ciudad que se identifica con el mito de Tecún Umán, valiente guerrero y líder k'iche' que luchó y murió en manos de Pedro de Alvarado. El mito del pecho rojo del quetzal, ave nacional guatemalteca, también se asocia con el relato fundacional de Umán.⁶⁶

Debido a la fuerte presencia indígena del altiplano y la necesidad de dirigir la fuerza laboral que ésta representaba para la caficultura, junto con el desarrollo económico y urbano de Xela una élite k'iche' quetzalteca continuó ejerciendo poder político sobre la población indígena. Este poder se compartió y a veces disputó con representantes de la élite ladina de la región, por lo que esta nueva forma de autoridad indígena se apoyó en la autoridad y poder estatal (Grandin 138). Este discurso de nacionalismo alterno que surgió a finales del siglo XIX se fundamentó en el concepto de ciudadanía anclada en el derecho de propiedad privada pero, añade Grandin, que a pesar de haber utilizado el discurso de regeneración racial para impulsar este nacionalismo alterno la élite urbana k'iche' no equiparó la noción de progreso y desarrollo con una occidentalización y eventual abandono de la cultura indígena, sino defendió esta diferencia cultural y étnica (142). Esta fue una élite urbana que quiso conservar su identidad cultural y a la vez modernizarse:

To escape the conflation of class and ethnicity, yet retain their cultural authority, principales needed to do three things. First, as they became increasingly

Guatemala no tiene una traducción única pero la más conocida es “lugar de bosques” por Arriola y “águila cautiva” por Chajón (Martínez de Sárate 22).

⁶⁵ La palabra “Quetzaltenango” es una palabra náhuatl que significa “donde hay quetzales” y no se sabe con precisión cuándo se nombró así a la ciudad (muchos atribuyen el hecho a Pedro de Alvarado). “Xelajú” es una palabra k'iche' cuya traducción aún se debate; una de estas interpretaciones es la de Chajón, quien traduce la palabra como “10 venado”, el día en el calendario maya en que los k'iche' conquistaron la ciudad (Martínez de Sárate 23).

⁶⁶ Se dice que al morir Umán un quetzal se asentó en el pecho ensangrentado del guerrero y a partir de ese día el pecho de los quetzales machos se tornaron de rojo carmesí. Tecún Umán fue declarado héroe nacional guatemalteco en 1960 y a partir de ese año cada 20 de febrero se celebra a este personaje de la historia nacional. La imagen de Tecún Umán fue inmortalizada por Rodolfo Galeotti Torres, escultor quetzalteco que creó cinco estatuas de Umán que encuentran en Ayutla, Santa Cruz del Quiché, Quetzaltenango y Guadalajara, México.

assimilated into what was deemed Hispanic culture –in language, in dress, in occupation, and in urban lifestyle- these city K'iche' had to embrace a racial definition of indigenous culture so as not to lose their ethnic identity. Ironically, they were less equivocal than Ladinos about the racial content of ethnicity: one could adopt as many defined Ladino traits as possible and still remain indigenous. Second, by assuming the role of promoters of “la raza indígena,” they sought to distance themselves not only from impoverished or common Indians within their community but from all Indians throughout Guatemala. For the K'iche' elite it was a short rhetorical step from claiming the role of defenders of the impoverished, Spanish illiterate K'iche's from their own city's hinterland ... to speaking on behalf of all Guatemalan Indians. (Grandin 143)

Fue así cómo en Quetzaltenango una élite de hombres y familias k'iche' promovieron un nacionalismo maya contemporáneo, resucitando el legado precolombino maya. Este discurso de identidad utilizó la retórica de la degeneración racial para atribuir su estatus social “inferior” a la opresión ladina y el sistema económico-administrativo conservador colonial. Como asegura Grandin, la participación de este sector social en la construcción y desarrollo de la economía y ciudad de Xela ejemplificó la “contemporaneidad” de este sector urbano k'iche' mientras que su legado precolombino (en ese momento apoyado por excavaciones arqueológicas y estudios etnográficos) sirvió como una herramienta de reterritorialización simbólica del espacio nacional (166-167). Este sector social estableció la Sociedad El Adelanto, que inauguró un colegio para niños y niñas así como una escuela de artes y oficios para mujeres, ambas instituciones sirvieron para educar y promover la identidad étnica k'iche'; la sociedad también organizó el concurso anual de la “Reina indígena de Xelajú”. Este concurso no sólo sirvió como motor para educar a

la población a participar en elecciones democráticas, dado que cada reina era electa después de organizar una campaña electoral, sino también enfatizó un nacionalismo maya-k'iché “orgánico” disociado del nacionalismo indigenista ladino y la concepción étnica del indígena como campesino pobre (Grandin 190).

En *La pequeña burguesía indígena comercial de Guatemala* Irma Alicia Velásquez Nimatuj reitera la existencia e importancia de esta burguesía quetzalense-k'iche' y, aunque establezca que “(e)sta clase social no ha estado unificada ni ha actuado políticamente como un bloque a lo largo de su historia” (185), sí traza una relación entre la Sociedad El Adelanto, fundada por principales k'iche' de Quetzaltenango en 1894 y otra organización k'iche' inaugurada a inicios de la década de 1970 llamado Comité Cívico Xel-Jú (112-114). Ambos Velásquez Nimatuj y Grandin establecen la importancia de esta burguesía como un sector intermediario entre la población ladina e indígena (en especial la población maya-k'iche'), pero Velásquez Nimatuj enfatiza, adicionalmente, la condición económicamente privilegiada de este sector específico y su inherente tradición paternalista (183-186).⁶⁷ Velásquez Nimatuj analiza y establece, especialmente en su tercer capítulo, “(e)l sistema patriarcal bajo el cual viven y sobre el cual han estructurado sus relaciones sociales” (186). Esta misma opresión de género dialoga y se refleja en el discurso de mestizaje que opera en la obra vanguardista centroamericana analizada en este trabajo.

⁶⁷ Separando a esta burguesía k'iche' en tres tendencias la crítica diferencia un primer sector pudiente, ladinizado y desinteresado en aliarse o asociarse con el sector maya de escasos recursos; un segundo sector que omite las diferencias de clase y apoya objetivos comunes; y un tercer y mayoritario sector similar al primero pero que no tiende a aspirar a la ladinización pero tampoco a la lucha social y que en la época electoral puede inclinarse hacia partidos de derecha o izquierda (184-185).

Este nacionalismo alterno k'iche' fue consecuentemente absorbido por el nuevo nacionalismo ladino de la década de 1930, el nacionalismo indigenista, que convirtió la identidad étnica quetzalteca k'iche' en folclore nacional y experimentó sus mismos problemas internos:

Throughout the 1930s and 1940s, Quetzalteco K'iche' elites insisted on infusing the national with the cultural, as they continued to promote a unique alternative vision of the nation. Although the distinctive vision of race, class and nation carved out by the K'iche's was not strong enough to withstand the pressures brought about by years of dictatorship, depression, political repression, and racism, it was able to forestall a complete loss of cultural identification. The dream of an alternative, inclusive nationalism, however, confronted perhaps its greatest challenge from within the K'iche' común, as the class divisions long under way among Indians erupted in the 1950s in a violent political clash. Caste conflict finally gave way to class conflict as poor indigenous campesinos, using new national legislation, struggled with K'iche' elites for control of the city's remaining forest land. (197)

Fue este nacionalismo alterno de Xela el que centralizó el legado maya-k'iche' como la base legitimadora del estado mestizo contemporáneo y de la nacionalidad indigenista ladina que con la aprobación parisina promovieron las generaciones de 1920 en adelante. La centralidad de Quetzaltenango y la figura de Tecún Umán en el repertorio cultural de la generación de los Tepeus, por ejemplo, revela esta influencia.

La apropiación de este nacionalismo de base Maya por la élite letrada y artística ladina no sólo repercutió en la literatura nacional, sino también en la producción cultural guatemalteca general. Aparece en la historia nacional, como Ministro de Educación durante el período de

1926 a 1944 (y también como miembro de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala), José Antonio Villacorta, quien promovió la identidad precolombina nacional, pero desde una postura de mestizaje; Tarracena Arriola et al. postulan que este pensador promovió, junto con Jesús Castillo, mediante la influencia de los círculos regionalistas altenses, la codificación maya-k'iche' para definir la herencia indígena en lo nacional (*Etnicidad* 128). Una figura importante en el desarrollo y propagación y absorción de este nacionalismo k'iche' por parte del sector ladino fueron dos quetzaltenses, Rodolfo Galeotti Torres (escultor) y Jesús Castillo (compositor). Galeotti Torres, inmortalizó a Tecún Umán dentro del imaginario nacional al crear su estatua (en total son cinco y se encuentran en Ayutla, Santa Cruz del Quiché, Quetzaltenango y Guadalajara, México). Galeotti participó en la reforma cultural que inició en el periodo revolucionario promovida por las presidencias de Juan José Arévalo y Jacobo Árbenz: “Con el triunfo de la Revolución, en 1945, trabajó en la Dirección General de Obras Públicas, en donde afianzará su ideario estético con la ideología política de los gobiernos de Arévalo y Arbenz, y de donde surge buena parte de su obra más representativa” (Cordero Ávila). Inspirados en el discurso de educación y mestizaje posrevolucionario mexicano, estos gobiernos intentaron promover un nacionalismo mestizo de tinte liberal que se basó en el legado maya-k'iche'. Galeotti ayudó a promover esta identidad nacional mestiza y se le llama “constructor de héroes” porque esculpió la imagen de figuras históricas y culturales nacionales como Tecún Umán, Manuel Tot, Atanasio Tzul, Juan Malbatz, Enrique Gómez Carrillo, Dolores Bedoya de Molina, Rafael Landivar, el Hermano Pedro, entre otros. Miguel Ángel Asturias escribió un poema de este héroe nacional en *Clarivigilia primaveral*, edición bilingüe (español y francés) en 1965. Jesús Castillo, compositor quetzaltense que según Dieter Lehnoff en *Creación musical en Guatemala* fue “el iniciador de una nueva postura de valoración consciente de las herencias autóctonas y también de las

influencias sonoras del entorno” (247). La mayoría de las composiciones de Castillo contienen elementos de la música indígena que él recopiló durante su carrera; él compuso lo que Lehnhoff considera “la primera ópera nacional guatemalteca”, la ópera indígena titulada *Quiché Vinak*. Esta ópera fue estrenada en el Teatro Abril el 25 de junio de 1924, fecha del cuarto centenario de la ciudad de Santiago de Guatemala y el primero aniversario de la Sociedad de Geografía e Historia a la cual pertenecía el compositor; ese mismo día el embajador francés condecoró a Castillo con las palmas académicas, honor que le dio fama internacional a él y su obra orquestal que fue tocada en la Liga de Naciones y en teatros en Nueva York, La Habana, Madrid, Sevilla, México y Berlín (Lenhoff 249). Otro quetzalteco y hermano de Jesús Castillo, Ricardo Castillo, se inspiró en la cultura prehispánica de Guatemala. Su ballet *Estelas de Tikal* está basado en material recopilado por Jesús Castillo sobre la cultura k’iche’ y mam del occidente guatemalteco (Lenhoff 250). Entre las variadas composiciones de Ricardo Castillo se encuentra la composición *Cuculcán*, basada en la obra de Miguel Ángel Asturias, así como composiciones basadas en la obra teatral de Carlos Girón Cerna (*Ixquic*, *Quiché Achí*). Estos son dos representantes de la primera de tres generaciones señaladas por Lehnhoff por valorar la herencia autóctona nacional inspirados en obras como el *Popol Vuj*, y danzas teatrales autóctonas como el *Rabinal Achí*, que relata la conquista y derrota de la nación k’iche’ y de Tecún Umán, legendarios príncipe y capitán quetzalteco, por el capitán español Don Pedro de Alvarado.⁶⁸

El legado del nacionalismo k’iche’ quetzalteco subyace cualquier producción cultural indigenista guatemalteca y ejerció igual importancia que los estudios de Reynaud en la construcción del mestizaje simbólico en la obra asturiana.⁶⁹

⁶⁸ Para una explicación más detallada de esta tragedia o baile de tun ver Lehnhoff 180-183.

⁶⁹ Es importante señalar también la hegemonía que adquirió el legado y cosmovisión k’iche’ en el proceso de reivindicación maya a partir del siglo XX. Como admite Edgar Esquit en “Las rutas que nos ofrecen el pasado y el

3.3.2 *El mestizaje en el contexto centroamericano*

Aunque la formación del Estado-nación en Centroamérica varía de un país a otro, generando diversos mitos del mestizaje, el mestizaje es, como asegura Carlo A. Smith, “la máxima expresión de la ideología nacionalista en Latinoamérica” (579). Por lo anterior y por la simbiosis que Doris Sommer señala entre la literatura y los diversos discursos de conformación nacional en *Foundational Fictions*, resulta esencial analizar las propuestas de mestizaje en la ficción centroamericana y tratar de reconocer el impacto que tuvieron en la construcción de la identidad nacional e ístmica durante el siglo XX.

Por su fuerte base liberal los diversos discursos de mestizaje latinoamericano favorecieron un tipo de mestizaje de fondo occidental. El resultado, como asegura Jeffrey L. Gould en “Proyectos del Estado-nación y la supresión de la pluralidad cultural: perspectivas históricas”, fue un proceso de “desindianización” que ambiguamente generó la incorporación de algunos grupos subalternos a la política nacional. Gould asegura que el trasfondo liberal de algunos discursos de mestizaje de la década de 1920 condicionó formas de identidad nacional más inclusivas de dos modos: a) permitió la participación de intelectuales progresistas en la formación de un proyecto nacional que a inicios del siglo XX constituyó en un discurso antiimperialista y b) también facilitó la participación del sector artesano-obrero (“Proyectos” 53). El problema es que este mismo proceso, aunque abolió formas explícitas y públicas de racismo, hizo que el racismo biológico se rearticulara en racismo cultural (“Proyectos” 53-54).

presente: activismo político, historia y Pueblo Maya”, el activismo político del Pueblo Maya, su perspectiva histórica y autodefinición inició en la década de 1940 con el inicio del estudio de la lengua Maya por Adrián Inés Chávez, quien condujo congresos de profesores e intelectuales mayas y en 1959 fundó la Academia de la Lengua Maya K’iche’ (176).

En “Las contradicciones del mestizaje en Centroamérica” Carol A. Smith, resumiendo la postura de las diferentes colaboraciones de *Memorias del mestizaje: cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*, señala el consenso de los colaboradores al referirse al mestizaje político centroamericano desde sus dos formas: un mestizaje con procesos similares en Nicaragua, El Salvador y Honduras, y uno disímil en Guatemala directamente relacionado con la alta tasa de población indígena de su territorio (579). En el primer caso el discurso de mestizaje nacional se implementó con cierto éxito, como proceso y como ideología, por la “desindianización” nacional de inicios del siglo XX de estos países y la apropiación de tierras comunales indígenas por el sector ladino. Resumiendo la postura de Tarracena Arriola, Smith agrega:

...se rompe el pacto colonial de relativa autonomía indígena, y los indígenas son agrupados en sistemas sociales regionales que los ubican al fondo de una jerarquía interactiva de poder más que en un sistema social esencialmente aislado. Una vez que las comunidades indígenas pierden sus tierras y la capacidad de controlar sus localidades... la cultura indígena resulta esencialmente sitiada y de manera eventual se extingue. (580)

En Nicaragua, aseguran Smith y Gould, el mito del mestizaje o indohispanismo estableció su hegemonía como discurso estatal (697; 58). El discurso del mestizaje ayudó a las élites locales y al sector ladino a expropiar tierras comunales indígenas al deslegitimar su tenencia bajo un supuesto homogeneidad étnica. La Anti-academia nicaragüense compartió esta articulación del mestizaje basado en la aniquilación de lo indígena; *Chinfonía burguesa* enfatiza esta visión porque da por entendido el mestizaje cultural y basa la problemática social nicaragüense en un problema moral, la inmoralidad de la infructuosa alianza entre el arte o cultura nacional y el capitalismo. En “Y el buitre respondió: “Aquí no hay indios””: la cuestión

indígena en Nicaragua occidental, 1920-1954”, Gould señala al mismo José Coronel Urtecho, co-autor de *Chinfonía*, como uno de los literatos que invisibilizó al indígena y promovió un discurso de mestizaje nacional en defensa de una identidad ladina; lo ladino a comparación de lo indígena no bloqueaba el progreso y avance económico del país (511). El “silenciamiento” del indígena en Nicaragua, asegura Smith, se facilitó por los mismos historiadores nacionales, quienes dejaron a este sector poblacional fuera de la historia oficial nacional. De modo coercitivo o como una estrategia oportunista del mismo subalterno, la cultura indígena en Nicaragua como se manifestó en el siglo XIX se dejó de practicar. La extinción de las diversas culturas indígenas o no occidentales centroamericanas se puede debatir, ya que muchos individuos y grupos, a pesar de perder sus marcadores externos (traje y lengua) aún conservaron su identidad cultural. Lo importante es señalar el proceso de inclusión forzada de este tipo de discurso de mestizaje y compararla con el discurso guatemalteco.

Aunque presenten diferentes interpretaciones sobre el carácter particular guatemalteco, Smith asegura que los cinco ensayos enfatizan la discrepancia del caso guatemalteco. Como admite Gould, a inicio de la era independiente sólo Guatemala conformó una región con una densa población indígena, algunas razones de esto fue la separación geográfica que separó la sierra occidental (área indígena y periférica) del oriente (área habitada por criollos y centro económico por la producción de azúcar y añil) (“Proyectos” 63). La Reforma Liberal y el desarrollo de la caficultura trajo cambios a esta separación geográfica ya que el territorio de la sierra fue codiciada por la oligarquía y gobierno ladino para ser utilizada para el cultivo de café. Algunas tierras comunales fueron expropiadas pero otras se conservaron por la necesidad que tuvo el estado de conservar la mano de obra necesaria para la cosecha del café. Como admite David McCreery, las comunidades indígenas guatemaltecas mantuvieron un alto nivel de

autonomía política y cultural a cambio de la aceptación ciertas reglas económicas y políticas que él denomina “el pacto colonial” (Gould, “Proyectos” 64). Este “pacto colonial” irónicamente impidió la unidad interétnica de la población indígena al conservar la división de esta población. Esta convención continuó hasta la década de 1930, momento en el que, como veremos, la élite letrada ladina desarrolló un discurso nacional de base indigenista.

Durante el período posindependentista y durante el siglo XIX el sector criollo y ladino se unió para formar un solo grupo de identidad, la ladina, para contraponerse el sector indígena. Lo ladino, señala Smith, fue in término que significó “no indígena” y, por ende, la ladinización “como plan de acción patrocinado por el gobierno, nunca se aplicó realmente a la población indígena” (587). La postura de Tarracena Arriola afirma lo anterior porque admite que la ideología del mestizaje nunca se aplicó al ámbito nacional y que los indígenas y ladinos continúan constituyendo “dos repúblicas distintas” hasta el presente (Smith 587). La homogenización cultural del sector ladino y la segregación del mundo y población maya significó la perpetuación de la explotación de la población indígena y su exclusión del cuerpo civil. En el altiplano los ladinos se volvieron contratistas de trabajadores indígenas, pero también existió una élite indígena (en Quetzaltenango) que, como veremos a continuación, intentó diferenciarse de la población indígena pobre y promover un discurso de mestizaje nacional anclado en su legado precolombino. La ciudad letrada ladina se apropió de este discurso de nacionalismo maya-k’iche’ para proponer un discurso de mestizaje nacional occidentalizante a lo largo del siglo XX.

En “Teatro, estado y promoción cultural en Guatemala (1875-1921)”, Chester Urbina Gaitán concluye que el teatro fue utilizado por los intelectuales liberales del siglo XIX e inicios del siglo XX como un espacio para promocionar nuevas ideas de desarrollo social y material,

pero también como una estrategia para generar mayor legitimidad; la ideología liberal no siempre ejerció un método coercitivo en la población en lo que respecta al mestizaje sino que se constituyó sobre todo en un “sistema de dominación indirecto” (88). Sin embargo, asegura Urbina Gaitán, la promoción cultural liberal focalizó su proyecto nacionalista en la población ladina y criolla urbana y sus intermediarios políticos ladinos e indígenas de la zona rural; el teatro promovido y subvencionado por la dictadura de Estrada Cabrera, por ejemplo, fue orientado hacia los sectores más pudientes o hacia los escolares y los militares de bajo rango (89). El mercado interno de capital cultural teatral se dividió en dos: aquellas obras producidas y “consumidas” por la población indígena (sujetos extra-nacionales) y aquellas “consumidas” por un público urbano ladino (sujetos oficiales nacionales). Gaitán reitera la creación de las “dos repúblicas distintas” propuestas por Tarracena porque señala que a inicios del siglo XX hubo una nula promoción del teatro en el mundo indígena guatemalteco y que “(e)l Estado nunca pretendió integrar lo indígena a su proyecto cultural nacional ladino...Todo esto dio como resultado que Guatemala desde fines del siglo XIX se convirtiese en una comunidad imaginada, totalmente pensada, desde el imaginario ladino, donde el Estado no optó por hacer del mestizaje una ideología nacional” (90). Como veremos a continuación, aunque Asturias y los Tepeus hayan querido simbólicamente eliminar la brecha entre estas dos repúblicas, no lograron articular este diálogo sin generar aporías fundamentadas en esta exclusión anclada en el pasado colonial y en la ideología liberal.

Aunque los restantes gobiernos guatemaltecos del siglo XX (Arévalo, Árbenz y los sucesivos gobiernos militares) aceptaron el mestizaje como discurso nacional oficial, sólo encubrió a un nivel u otro una latente diferenciación entre lo occidental y lo indígena; Smith admite que ambos Gould y Hale concuerdan que “el proyecto del mestizaje ha sido aceptado

como precepto ideológico en Centroamérica tanto por la izquierda como por la derecha, debilitando la capacidad de la izquierda – cuyo liderazgo en los cinco países jamás ha incluido representantes indígenas- para obtener el apoyo subalterno de los indígenas hacia las causas progresistas” (581).

Como se estableció anteriormente, en el caso nicaragüense sí hubo un paralelo entre el discurso de mestizaje nacional cultural propuesto por la Anti-academia y aquel propuesto por el Estado para asimilar a la población y culturas indígena. La propuesta de este grupo se adscribió al territorio nacional y se formuló desde un plan político definido: antiliberalismo, antidemocracia, pro-corporativismo. La justicia social, según esta agrupación, iba a facilitarse por un retorno a las relaciones de producción de gremios artesanales, la restauración de la religión católica y una estratificación social jerárquica modelada sobre el pasado colonial. El discurso de mestizaje propuesto por Coronel Urtecho, Joaquín Pasos y los Anti-académicos se alió al discurso de mestizaje nacional propuesto por el Estado; los mismos miembros del grupo participaron en la política nacional.

El caso de Asturias y de Marsicóvete fue diferente. Asturias escribió la mayoría de su obra desde el exilio o bajo censura gubernamental (*El señor presidente* fue publicado tras la caída de Ubico, por ejemplo) y desarrolló un discurso de mestizaje anclado en el legado precolombino y español; la obra de Marsicóvete asumió un mestizaje similar al nicaragüense porque su mestizaje asumió la homogeneidad ladina, desprovista de una faceta indígena, al proponer una identidad híbrida italo-ladina. Estos vanguardistas guatemaltecos nunca se auto-identificaron como representantes de la política nacional, sino como una agencia cultural crítica ante el campo de poder político nacional.

En el capítulo anterior se señaló cómo el período de inicios del siglo XX marcó una crisis del modelo de administración liberal ya que el estado liberal-positivista había generado déspotas como Díaz, Zelaya y Estrada Cabrera que se habían alejado de los preceptos de la base humanista liberal. Esta crisis del liberalismo condujo a una reformulación del pensamiento renacentista, a un nuevo humanismo (generalmente antimilitar). Este humanismo se manifestó desde varios enfoques (APRA, Sandinismo, Unionismo, entre otros) y no tuvo trascendencia, pero en un momento de 1920 y 1930 logró una recepción internacional importante. Fue este humanismo el que dirigió las coordenadas de uno de los discursos de mestizaje ladino guatemalteco, el de Asturias y los Tepeus. En el caso de Marsicovétere, éste asumió un mestizaje diferenciado conformado por su herencia italiana paterna y herencia ladina materna aunque patentemente influido por el discurso antibélico de esta corriente humanista.

En el caso del mestizaje asturiano, el de Luis Cardoza y Aragón y el de algunos Tepeus, sus postulados humanistas promovieron la práctica democrática basada en los preceptos de la libertad individual, la educación e igualdad. En Centroamérica, este humanismo reformulado tuvo influencia del plan de educación vasconceliana cuya meta era educar a las masas y generar, a la vez, un sentido de nacionalidad basada en un sincretismo cultural entre el pasado precolombino y la herencia criolla. El nuevo “Maestro de América”, logró reencauzar la educación dentro del contexto posrevolucionario como un vehículo de desarrollo y promoción cultural nacional. Vasconcelos intentó estrechar la brecha entre la academia mexicana y sus instituciones y las “masas incultas” con sus programas de alfabetización, actividad editorial pero también al convertir el folklore en el eje del discurso cultural y educativo nacional. La educación cívica propuesta y modelada por Vasconcelos fue recibida por un gran número de intelectuales latinoamericanos. Uno de los integrantes de los Tepeus, Mario Monteforte Toledo,

admite en el artículo *Los intelectuales y la integración centroamericana*, el impacto de la Revolución Mexicana y José Vasconcelos (por medio de la Secretaría de Educación) en la vida intelectual centroamericana, no como estímulo de levantamientos populares, sino como impulso cultural y del “pensamiento universal de tipo humanista” (835). Monteforte Toledo asegura también que la década de 1920 fue la que marcó un acercamiento de las juventudes universitarias con las clases trabajadoras, resultante en la apertura de universidades populares. En esta misma época el autor señala el resurgimiento del partido Unionista. Monteforte admite que la influencia de la revolución universitaria argentina, el Aprismo y el pensamiento de Mariátegui provocaron cierta “democratización de la cultura y la unificación latinoamericana”.

Los ideales humanistas que se difundieron después de la Primera Guerra Mundial condujeron a la conformación de la Liga de las Naciones y, en el campo centroamericano, al resurgimiento de ideales unionistas anclados en la idea de Patria Grande de Morazán.⁷⁰ Este ideal se tradujo en la conformación de una Corte de Justicia Centroamericana (creada en 1907), corte que resultaría inútil ante los avances imperiales estadounidenses.⁷¹ En Guatemala el derrocamiento del dictador Manuel Estrada Cabrera jugó un papel importante en el acercamiento de la élite intelectual (la generación de 1920 a la que Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón pertenecieron),⁷² cierto sector militar y el sector obrero urbano, reforzando la fe en la

⁷⁰ Tras el derrocamiento de Ubico, en el corto período del presidente Herrera se firmó en Honduras el *Pacto de Amapala* el 17 de noviembre de 1920, unión política centroamericana antes del centenario de independencia, formación confederativa de la Patria Grande. El 19 de enero de 1921 en Costa Rica se levantaron actas para fundar la Asamblea Constitucional de la Nueva República llamada *Federación de Centro América*. Esta empresa no se logró dado que el 5 de diciembre de 1921 fue derrocado por el general José María Orellana (los altos poderes del ejército comenzaron a dudar de Herrera porque éste quiso implementar un poder policial más fuerte que el Ejército).

⁷¹ Esta corte resultaría inútil cuando, tras el fallo a favor de Costa Rica y El Salvador por declarar la ilegalidad del tratado Bryan-Chamorro (firmado entre Nicaragua y los Estados Unidos para asegurar la construcción de un canal interoceánico). Nicaragua y los Estados Unidos no acataron el veredicto de la corte, haciendo patente la intervención imperialista en el istmo.

⁷² En *Historia de la literatura guatemalteca*, tomo II, se encuentran secciones de textos publicados por César Brañas, miembro de dicha generación, dentro del diario *El Imparcial* a lo largo de 1928. Una de las secciones

utopía humanista de la década de 1920. En 1919 el clima guatemalteco condujo a que el Movimiento Unionista y el Comité Patriótico de Obreros o Liga Obrera se aliaran en la lucha anti-dictatorial. Los obreros ayudaron al aparato propagandístico atrayendo a muchos trabajadores urbanos que no habían participado en gremios (choferes, cocheros, empleados de oficina, telegrafistas y aduaneros), llegando a aglutinar a más de 10,000 personas (ASIES 296). La marginación de los obreros se hizo notoria cuando, al negociar el partido Unionista con el gobierno, las pláticas se realizaron en inglés (ASIES 296). Esta alianza coyuntural entre el sector de artesanos y obreros y las clases altas concluyó cuando cayó la dictadura. A pesar de que persistieron las organizaciones sindicales, éstas se anularon durante el gobierno de Ubico debido al anticomunismo incitado por el levantamiento salvadoreño en 1932. El régimen cabrerista caducó debido a múltiples y diferentes problemas. Luján Muñoz admite que dentro de estos factores se encuentra la inoperancia de los colaboradores del régimen ante el temor de no complacer a su jefe; la ineffectividad del régimen de atender y distribuir ayuda internacional a la población después de los terremotos de diciembre 1917 y enero de 1918; una epidemia de influenza a finales de 1918 e inicios de 1919, junto con el combate infructuoso de la fiebre amarilla; las prédicas críticas del obispo José Piñol y Batres; y, por último, la oposición del

reproducidas en una fracción de una revista inédita llamada *Ensayos*, escrita en París en el año 1927 titulada “Ideología novecientosveintista” en la que el autor resume las características de su generación:

Renovación social- sentimiento contrario a los partidos conservador y liberal- aversión a la violencia- respeto a la libertad y vida humanas- nacionalismo, en el concepto que el peligro yanqui da a esta palabra en Hispanoamérica- falta de fe en la oratoria – conciencia de que ya sólo la juventud, mediante la acción, es capaz de salvar al país.

Así se anuncia el espíritu de esta revista a los que formamos la generación revolucionaria de 1920. Generación de 1920 es la que contribuye a la caída de Estrada Cabrera y entonces adquiere personalidad – es la que funda la asociación de estudiantes universitarios y más tarde la universidad popular – es la que antes de 1920 hace vivir la sociedad Renacimiento en el instituto nacional- es la que después publica semanarios de combate, revistas culturales, e inicia la propaganda de divulgación científica en el país – es la que defiende el último intento de federación y en 1923 defiende la universidad nacional. (Barrios y Albizúrez 36-7)

Partido Unionista, establecido supuestamente para lograr la unión de Centroamérica, a la cual no podía oponerse un presidente liberal (212-213).

Otra vertiente de esta reformulación humanista fue el pensamiento indo-americano del APRA y de Raúl Haya de la Torre, quien pasó por Centroamérica entre junio y diciembre de 1928. El Aprismo inicial representa este impulso renovador humanista que atrajo a la juventud latinoamericana (unida por su postura antiimperial)⁷³. Según el mismo Haya de la Torre, su visita a Centroamérica fue planificada con el motivo de apoyar la lucha de Sandino y para unir las fuerzas antiimperialistas latinoamericanas. A pesar de esto, Haya de la Torre nunca se unió ni tuvo contacto con Sandino (Pakkasvirta, “Víctor” 16). En Guatemala Haya de la Torre dio algunas conferencias pero fue prontamente expulsado del país por el gobierno militar de Lázaro Chacón. Arturo Tarracena Arriola, en “El Apra, Haya de la Torre y la crisis del liberalismo guatemalteco en 1926-1929”, establece que el mensaje antiimperialista fue recibido por algunos grupos estudiantiles (en especial los del Occidente del país), pero que la doctrina indo-americana (como resolución de la cuestión indígena) fue una problemática ausente de la reflexión política de ese período, salvo para el líder anarquista Manuel Bautista Grajeda (21). Lo anterior apoya la aseveración de que el mestizaje guatemalteco sólo se orientó a homogenizar a la población ladina urbana, segregando así a la población indígena. La trayectoria de Haya de la Torre en Centroamérica muestra cómo los gobiernos militares, aliados con los Estados Unidos, frustraron los planes unionistas y antiimperialistas de la región. Este control se afianzó por la alianza de los Estados Unidos con regímenes militares (ligados a las oligarquías nacionales) que impusieron cuasi-democracias. Esta alianza de poderes tradicionales o conservadores impidió la

⁷³ Al fundarse el APRA en la Ciudad de México en 1924, el programa continental-internacional se sintetizó en cinco puntos: 1) acción contra el imperialismo yanqui 2) la unidad política de América Latina 3) la nacionalización de tierras e industrias 4) la internacionalización del canal de Panamá 5) solidaridad con todos los pueblos y clases oprimidas del mundo (Pakkasvirta, “Víctor” 12).

perpetuación de gobiernos civiles que no se aliñaran a sus intereses, tal como los gobiernos de Herrera Luna y, sucesivamente, el proyecto democratizador de Arévalo y Arbenz. En Nicaragua, el poder estadounidense ayudó a Somoza a llegar y conservar el poder.

Los intelectuales y literatos centroamericanos durante las décadas de 1920 y 1930 no lograron generar un acercamiento hacia las clases subalternas debido al clima político militarizado y tradicional nacional, así como el fuerte influjo de la política estadounidense que socavó intentos de unificación continental e ístmica. En el caso de los gobiernos militares guatemaltecos, el discurso de mestizaje nacional encubrió la represión y asesinato de miles de indígenas durante el conflicto armado interno. Numerosos intelectuales centroamericanos tuvieron que salir al exilio debido a dictaduras militares pero su obra siguió influyendo el pensamiento de una minoría ladina letrada urbana. El discurso de mestizaje guatemalteco de la década de 1920 y 1930 resurgió a lo largo del siglo XX desde diferentes articulaciones, en la Revolución de 1944 que derrocó la dictadura de Ubico, durante la corta administración de Juan José Arévalo Bermejo, en el discurso guerrillero (especialmente en la Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas (ORPA) en la cual el hijo de Miguel Ángel Asturias lideró bajo el seudónimo de Gaspar Ilom), y en los discursos anclados en el multiculturalismo que brotaron después de los Acuerdos de Paz en 1996. En Nicaragua el discurso de mestizaje nacional se perpetuó durante el resto del siglo XX e inclusive dificultó el discurso y práctica de inclusión de sectores poblacionales indígenas al discurso multiculturalista del Frente Sandinista de Liberación Nacional.⁷⁴

⁷⁴ En “Amor perdido: Sergio Ramírez, la ciudad letrada y las fallas en el sandinismo gramsciano”, Jeff Browit señala cómo el proyecto revolucionario del FSLN no logró articular adecuadamente la cultura popular a su discurso de revolución política y cultural nacional. En la conclusión del capítulo anterior se comenta cómo en “Beloved Enemies: Race and Official Mestizo Nationalism in Nicaragua” Juliet Hooker intenta revelar las continuidades entre estos tres discursos de mestizaje nacionalista (el vanguardismo de la década de 1930, el sandinismo de la década de

3.3.3 *Preámbulos de Cuculcán*

La segunda edición de *Leyendas de Guatemala* publicada en 1949 incluyó dos obras nuevas: obras “Cuculcán” y “Los brujos de la tormenta primaveral”. Los textos agregados, según Prieto, marcan una nueva etapa en la historiografía literaria asturiana porque se acerca de modo más original al legado maya-k’iche’:

Later editions to the collection - craftsmanship and human interest notwithstanding – do not add to the singularity of the original message; they stand apart from the cohesion and interplay of the first seven because both their aim and semantic content are different (...) the first cluster of folktales was in every way a coded injunction to the people of Guatemala, an injunction that addressed the problem of the repressed Indian legacy and posits a congress of cultures as the rigging of the country’s new identity. The legends that are written after 1930 corroborate and nuance the original message by going one step beyond it. In 1930, Asturias teaches that the country’s past needs to be exhumed. The legends that follow do exactly that: They dramatize the wealth and variety of the Maya-Quiché legacy by turning to one of America’s earliest recorded sources, the *Popol Vuh*. (“The tales” 834)

Estas dos obras sí representan un cambio, pero no simboliza un cambio sustancial de la aproximación hacia el otro, sino un cambio en la autopercepción de Asturias como autor latinoamericano y su papel en el campo literario internacional. *Cuculcán*, como se expondrá a

1960 y el discurso del multiculturalismo mestizo de la década de 1990) para demostrar la manera en que han limitado la inclusión política de la población costeña negra e indígena en el discurso de identidad nacional. El capítulo anterior también reitera la centralidad de la Anti-academia y sus integrantes como una institución intelectual que a lo largo del siglo XX produjo diversos discursos de mestizaje cultural anclados a la identidad nacional.

continuación, representa una fase temática y formal que ejemplifica un uso más crítico del lenguaje vanguardista y del autor latinoamericano, un proceso que Vicky Unruh señala como “critical mimicry” (“Double” 530).

Una prueba del interés asturiano en el texto precolombino así como una posible primera mención de *Cuculcán* aparece en “Nuestra cuestión de límites”, artículo escrito en diciembre de 1928. Este artículo narra una anécdota del autor de su búsqueda, en París, del cuarto tomo de los Anales del Museo de México para iniciar una investigación que lo ayudaría a “escribir una obra de teatro que, en una de las noches de la Parroquia, relaté y entusiasmó a mi admirado amigo y poeta Rey Soto” (Asturias, *Paris* 305). Asimismo, Asturias comenta sobre otra conversación con Soto en donde “le refería la trama de algo que sueño hace mucho tiempo, escribir reviviendo personajes de nuestra época colonial...” (Asturias, *Paris* 305). Es posible que en estas dos citas Asturias se haya referido a lo que luego constituiría *Leyendas de Guatemala*, cuya primera edición fue publicada dos años después, en Madrid, así como a *Cuculcán*.

En el mismo artículo, “Nuestra cuestión de límites”, el anhelo de Asturias por investigar y resucitar el pasado cultural colonial y prehispánico se ve constantemente interrumpido por la realidad política del momento: el dilema limítrofe entre Guatemala y Honduras originado por compañías bananeras estadounidenses (tema que abarcaría en su futura trilogía bananera).⁷⁵ El

⁷⁵ En la siguiente cita Tarracena resume este conflicto inter-ístmico:

Aparte de los tradicionales problemas de caudillismo, la voluntad política de Estados Unidos de preservar la estabilidad de los cinco países del istmo, necesaria para la profundización del proceso de expansión económica, se vio seriamente amenazada en 1927 por la denominada Guerra del banano, en la que las compañías fruterías, en su lucha por controlar el mercado mundial, estuvieron a punto de desatar una guerra entre Guatemala y Honduras. Amparados en una disputa limítrofe por el control del territorio de 2.000 millas, entre el río Motagua y las vertientes de las montañas del Merendón, la United Fruit Co. Y la Cuyamel Fruit Co. buscaron resultar favorecidas por el régimen concesionario e involucraron a los políticos de cada país en una profundización de las reclamaciones territoriales, que pronto tomó cariz de una confrontación bélica. La enérgica mediación del gobierno norteamericano impidió la declaración formal de la guerra. La absorción en 1929 de la Cuyamel por parte de la UFCo. permitió de hecho crear las condiciones para poner término al conflicto fronterizo (“Liberalismo” 246).

proceso de rearticulación de la identidad nacional de Asturias se ve amenazada por intereses capitalistas estadounidenses, pero Asturias es confortado por el librero que le asegura que los antiguos mapas que él mismo posee son prueba suficiente para afirmar la supremacía jurídica guatemalteca en el litigio. El nacionalismo y fe en el proceso legal de Asturias – recordemos que se había acabado de graduar como abogado - se cimenta cuando éste le estrecha la mano al vendedor “con ardor patriótico” y vuelve “sobre mis documentos acerca de mi obra de teatro” (Asturias, *Paris* 305).

En 1929 se publicaron dos artículos adicionales que revelan el interés asturiano en la cultura maya. El primer texto es “El yelmo de Mambrino” donde el autor, al contraponer la acción estadounidense y la inefectiva discursividad antimperialista americana, asocia -aunque negativamente- esta actividad retórica americana con la figura del orador: “(e)n la mitología maya-quiché, al dios que multiplica las palabras se le llama Engañador, y se le representa con la figura del papagayo; hoy, para gran parte de Hispanoamérica, al menos para los países de Centroamérica y las Antillas, posible de representar con la figura de orador” (Asturias, *Paris* 315). El segundo texto es “Blanco, negro, oro”, una viñeta que describe el día de comunión de niñas francesas en tres secciones representadas por tres respectivos colores. Gerald Martin establece que esta viñeta “tiene la estructura de *Cuculcán*, con sus tres telones de colores diferentes, y el contraste entre el blanco y el negro en las primeras secciones es el contraste entre lo joven y lo viejo, los niños y sus padres, la inocencia y la inútil sabiduría” (*Notas* 606).

El texto que indudablemente sitúa cronológicamente a *Cuculcán* en el contexto parisino es el artículo “Las posibilidades de un teatro americano”, publicado el 18 de julio de 1932 (Asturias, *Teatro* 839-843). Este es un texto programático que elabora una propuesta para la creación de un nuevo teatro americano experimental. “Las posibilidades” establece una relación

intrínseca entre la producción cultural-teatral y la identidad americana de base precolombina. Asturias postula la importancia de rescatar la tradición oral por medio de documentos y obras autóctonas como *Ollantay* (inca) y *Guerrero de Rabinal* (maya-quiché), así como obras sincréticas aún representadas como *El Mashimón* que pueden ser, según él, “desorientadores si no se les trata con precaución” (*Teatro* 839). A pesar de su actitud descolonizadora Asturias opera dentro de una matriz letrada que otorga preminencia a la tradición escrita sobre la oral y sólo concibe las culturas y civilizaciones indígenas como prototipos de la infancia de la humanidad. La práctica de basar o inspirar la producción teatral contemporánea en el legado precolombino, según Asturias, establecería un proceso gradual de auto-conocimiento o desvelamiento ontológico que llevaría la expresión cultural americana de un primer nivel infantil y lúdico a un segundo nivel de madurez:

En los juegos de nuestros niños encontraremos guía y sostén para nuestra obra, que tiene que ser una diversión infantil, y nada más. América está jugando todavía, ¿por qué vamos a envejecerla con preocupaciones estéticas de naciones de más edad? Y así como entre los chicos se dice: ¡Vamos a jugar a los toros! ¡Vamos a jugar al ratón y al gato! ¡Vamos a jugar a andares!, así queremos que se diga de las piezas del teatro americano... ¡Vamos a jugar a Kukulcán!, que es como se titulan los tres telones mayas, repetidos nueve veces, que estamos componiendo. (*Teatro* 841)

Esta teorización asturiana del auto-desvelamiento secuencial y lúdico de la identidad americana dialoga con la teorización de la rima chinfónica de Pasos que intentó encontrar la expresión de “lo nacional” mediante la experimentación rítmica de canciones de cuna nicaragüenses; la autoridad e identidad racional-europea se contrarresta con una subjetividad

alterna pre-racional. Esta preferencia por asociar lo americano con una focalización narrativa y poética infantil o femenina no es una característica patente del vanguardismo latinoamericano, ya que ciertas obras modernistas ya habían experimentado con esta voz para explorar la expresión cultural latinoamericana, tómesese por ejemplo *Ismaelillo*, de José Martí o *De sobremesa*, de José Asunción Silva.

Antecediéndose al estudio del teatro balinés en el que Artaud modeló su obra teatral a inicios de la década de 1930 Asturias enfatizó en “Las posibilidades” el uso del símbolo, de la decoración escénica minimalista (cortinas de color amarillo, rojo y negro para simbolizar la mañana, tarde y noche), la importancia del uso del color y la desproporción, la repetición de las partituras, la yuxtaposición de acontecimientos, la musicalidad de la palabra, el uso de escenas cortas y máscaras.⁷⁶ Asturias también señaló la importancia de la utilización de ademanes y posturas representadas en los códices y bajorrelieves de los templos mayas en la escenificación teatral americana contemporánea. Estas técnicas teatrales elementales, como un primer paso hacia la conciencia y reconocimiento del mestizaje cultural americano, llevó a Asturias a aseverar que:

Luego, jugando, jugando, llegaremos en América a plantearnos los problemas sociales que agitan nuestro mundo, y que precisa que salten a las escenas, llevados por plumas de verdaderos revolucionarios, para comunicar a las multitudes el espíritu de los pensadores americanos que aspiran a la renovación completa de nuestros desacreditados sistemas democráticos. (*Teatro* 841)

⁷⁶ Osvaldo Obregón asegura que Asturias publicó “Las posibilidades de un teatro americano” antes de que Artaud, ya que éste, por motivo de la Exposición Colonial, publicó “Le théâtre balinais à l’Exposition Coloniale” en *Nouvelle Revue Française* en octubre de 1931 (*Teatro* 60-61). Obregón asegura que esta sintonía de ideas estéticas se debe a las influencias comunes a las que estos dos autores estuvieron expuestos en París, pero que en el caso de Asturias sobresale su interés por escenificar la problemática social (60-61).

Percibiendo la exclusión de lo indígena como la base del problema americano Asturias propuso el teatro como un medio idóneo para propiciar la concientización social y, de paso, fomentar el acercamiento del intelectual latinoamericano con la población nacional. El teatro no sólo favorecería la unión del intelectual con las nuevas masas urbanas, sino también facilitaría una vivencia catártica que conciliaría el elemento europeo y precolombino de los pueblos latinoamericanos para fundar un discurso de identidad mestiza. El escenario y texto asturiano, por ende, se convirtió en una especie de “manifiesto performativo” en el cual la escritura y la acción se unieron para ejercer una voz y autoridad sociopolítica. En *Cuculcán* resulta esencial analizar cómo y qué agentes ayudan a desestabilizar el poder hegemónico del personaje cuyo nombre titula la obra. ¿Quién guía este proceso de develamiento ontológico y desde qué focalización?

El personaje de Cuculcán aparece en la obra asturiana en el cuento “Ahora que me acuerdo”, como Cuero de oro, y en “Las posibilidades de un arte americano”. En la obra de teatro, *Cuculcán*, Asturias basa su inventiva en diversos textos y deidades mesoamericanas, a comparación de las primeras ediciones del texto, los dos textos agregados a la edición argentina de 1948 carecen del referente colonial de las primeras leyendas; ejemplo de esto es la exclusión de fuentes referenciales como *Recordación florida* (1690), de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán (que relata el desarrollo histórico de Guatemala desde la Conquista hasta el siglo XVII apoyado en su propia investigación y en la de Bernal Díaz del Castillo) y el *Tratado de las supersticiones de los naturales de la Nueva España* (1629), de Ruiz de Alarcón, así como la exclusión de *Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala antigua* (1927), de Georges Reynaud (traducida por el mismo Asturias y J.M. González de Mendoza). En la sección de notas y modismos agregada a los textos de la edición de 1948 las únicas citas intertextuales que

aparecen son las de textos precolombinos como el *Chilám Balám* y *Anales de los Xahil*; en este momento de su vida literaria Asturias ya no requirió fuentes legitimadoras para representar e interpretar el mundo precolombino porque ya había adquirido notoriedad literaria. La aproximación a la cultura precolombina adquiere, por lo tanto, un relieve literario más que etnográfico. A comparación de “Ahora que me acuerdo”, no se utiliza el nombre Cuero de oro sino el de “Cuculcán”, la versión latinizada de la deidad tolteca Kukulcán/Quetzalcoátl; en el índice de modismos de la segunda edición la entrada de “Culculcán” señala que “... si se emplea al escribirlo la “c” y no la “k”, no es porque se desconozca que con la “k” se acerca más el español al sonido indígena “ku”, sino porque escrito así con “c”, resulta más familiar en *nuestra lengua*” (*Cuentos* 116, énfasis añadido). Más que a una recepción europea que exigía exotismo cultural, esta obra se dirigió a una recepción hispanoamericana, recordemos que la edición fue publicada en Buenos Aires, por Pleamar, y en este momento Asturias ya se había mudado a Buenos Aires como ministro consejero de la Embajada de Guatemala.

Otro posible ejemplo de cómo la edición de *Leyendas* se acopló al mercado latinoamericano e intentó venderse no como un texto etnográfico/exotista, sino como uno característicamente mestizo fueron los cambios estéticos de esta segunda edición. Como editor de Pleamar, Gonzalo Losada reeditó *Leyendas* y reemplazó los motivos mayas de la primera edición por diez dibujos del caricaturista salvadoreño Toño Salazar (la edición madrileña y francesa había incluido dibujos intercalados en el texto de códices o bajorrelieves) (Barnabé XXIX-XXX). Tras la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial y la relativa paz política latinoamericana, la década de 1950 vaticinó el boom editorial de las décadas futuras. El mercado editorial latinoamericano ya prometía ser un mercado cultural significativo cuando Asturias publicó la segunda edición de *Leyendas* y, ya consagrado por el campo literario y

editorial europeo/parisino como uno de los escritores latinoamericanos más influyentes del momento y ya habiendo adquirido madurez literaria, este autor tuvo que reajustar su producción literaria a un nuevo mercado cultural en el que prosperó su obra. *Cuculcán* refleja este nuevo espacio de movilidad cultural, ideológica y editorial en el que transitó Asturias durante el resto de su carrera literaria.

3.3.4 Cuculcán, una fase

Dos textos asturianos, *El problema social del indio* y *Leyendas de Guatemala* (y, por ende, *Cuculcán*), trazan una esencial metamorfosis en el desarrollo creativo e ideológico asturiano. Es importante trazar esta diferencia al estudiar la obra inicial de Asturias, ya que esta transición lo condujo de un pensamiento libero-oligárquico y positivista a una postura libero-democrática igualmente problemática. Mario Roberto Morales se refiere a esta transformación como el “operativo asturianista”, una agencia ficcional mestiza que articula las diferencias entre el mundo étnico y cultural ladino y el indígena en un “sujeto situado más allá de los fundamentalismos que animan supuestas identidades puras” (Morales, “Miguel” 572-573). Morales asume que esta centralidad le otorga una importancia equitativa a sus componentes, que se complementan y se excluyen mutuamente, y que constituye el preámbulo literario que “prefiguró la lucha político-cultural de cierta posmodernidad latinoamericana” o el discurso multicultural que surgió a partir de la década de 1990. Con respecto a la tendencia a interpretar este “operativo asturiano” desde la perspectiva de inclusividad multicultural, comparto la opinión de Lund y Wainright al establecer que la obra de Asturias, más que una metáfora de Latinoamérica que representa una totalidad cultural integrada por sus múltiples partes, una democracia multicultural, se resiste a

esta lectura al definir el espacio nacional como un espacio que imposibilita e inclusive fragmenta esta armonía sociocultural (“Miguel” 143).

Lund y Wainright señalan el modo en que Asturias, en *Hombres de maíz*, a pesar de rescatar el legado indígena irónicamente reproduce un discurso de poder colonial al designar el espacio habitado por el indígena como una zona geográfica e histórica precapitalista y racial idealizada: la zona del maíz y los hombres de maíz es el altiplano, a comparación del espacio capitalista-ladino del valle central y de la costa también asociado con la harina (producto simbólico de la importación europea). El espacio del altiplano, un espacio geográfico y simbólico de resistencia, queda fuera de la temporalidad nacional y fuera de la delimitación territorial nacional. Una aporía similar se encuentra en *Leyenda del tesoro del lugar florido*, de *Leyendas de Guatemala*, en el que se contraponen el valor oro y el del cacao y los indígenas habitan un espacio y economía precapitalista. Aunque el código de comercio de los indígenas es el trueque, son propietarios de oro y gemas cotizadas por los españoles. La resolución del dilema se da a nivel ficcional-mitológico ya que el tesoro de los indígenas es enterrado por un volcán, creando así una explicación mítica de la creación del Cerro de Oro. Lund y Wainright aseguran que debido a que los discursos de resistencia poscolonial existen dentro de estas mismas zonas trazadas por el sistema colonial se genera una aporía de la geografía poscolonial o “aporía of postcolonial geography”: “A central aim of postcolonial studies is to illuminate spaces that have engendered resistance to imperialism. But by necessity, this effort works not only against, but also in and with, existing spaces and geographies: a world mapped out precisely through colonial discourse” (142). A pesar de proponer un mestizaje cultural que parece equiparar lo indígena y lo ladino, no se debe contemplar esta propuesta cultural asturiana como un ejemplo del multiculturalismo porque existen tensiones en el discurso asturiano que no admiten una igualdad

entre los dos polos de identidad. Como diría Žižek en relación a otros casos similares, el mestizaje asturiano reproduce un racismo “a distancia” que establece la implícita inferioridad del otro a pesar de profesar respeto por éste (44). Esta aporía asturiana es simplemente un indicio del “síntoma” del capitalismo tardío multicultural en el que el otro, desde una postura tolerante “liberal”, se valora en la medida en que carece de contenido mientras que su alteridad u otredad real se denuncia (Žižek 37). En otras palabras, el sujeto “otro” o alteridad asturiana se valora siempre y cuando mantenga su otredad, siempre y cuando reproduzca una mimesis parcial del que lo construye.

La obra vanguardista asturiana, como la demás vanguardia, inscribió la diferencia latinoamericana como la base de su proyecto cultural y, por ende, esta producción escenificó, aunque de modo problemático, la identidad continental, nacional y personal desde la página, el escenario y desde el mismo cuerpo del artista. La estética vanguardista fue inherentemente performativa y lo fue aún más la vanguardia latinoamericana porque esta misma performatividad no sólo garantizó su novedad, sino también un diálogo y participación en el campo de la literatura internacional y el mercado literario regido por la meca cultural del occidente, París.

La obra asturiana inicial, en especial el teatro, escenifica la negociación entre una focalización periférica que busca y a vez cuestiona una centralidad; es la de un hijo que anhela derrocar una autoridad paterna, la de un abogado liberal que cuestiona las relaciones de poder poscoloniales y la ley, la de un ladino que en París escenificó a un príncipe maya, la de un autor joven vanguardista que intentó reemplazar la estética modernista, la de un pensador liberal y católico que se enfrentó al mundo femenino, al mito, al subconsciente y espiritualidad “otra” en París.

Asturias produjo su obra teatral inicial en París y no logró generar un vínculo directo con la población urbana, masculina, guatemalteca, sino que su capital cultural lo ligó a otros intelectuales latinoamericanos en el campo literario internacional (i.e. Occidental). Por ende, esta primera obra asturiana se conformó dentro de una economía y circuito cultural de una minoría intelectual mayoritariamente masculina que se comunicó por medio de revistas, certámenes y congresos. Este circuito coincidió con la propuesta de diversos nacionalismos continentales que surgieron en América durante las primeras décadas del siglo XX.

Han pasado casi cien años desde que comenzó la intervención asturiana en el campo cultural y literario guatemalteco pero, a pesar de esto, las diversas comunidades imaginadas que Asturias ayudó a forjar a partir de las décadas de 1920 y 1930 aún siguen vigentes en discursos de mestizaje nacional en Guatemala. Aunque existen muchos que cuestionan el discurso de mestizaje que propone la obra asturiana como base de un nacionalismo inclusivo, existen otros que consideran el discurso de mestizaje asturiano en su obra inicial, como Mario Roberto Morales en “Aldea oral/ciudad letrada”, como una “posibilidad necesaria de construir una nacionalidad, una nación y una identidad híbrida, mestiza, (y) multicultural” en la cual el ejercicio de las diferencias culturales no constituyen una práctica separatista (“Aldea” 420). Yo postulo que esta obra efectivamente constituye una práctica separatista porque *Cuculcán* escenifica el silenciamiento femenino y enfatiza cómo la marginalización femenina fisura la base de cualquier discurso de inclusión igualitaria en el campo simbólico/literario. *Cuculcán* establece un diálogo con la experimentación vanguardista y surrealista en particular, y ésta, como establece Linda Kintz, se construye problemáticamente desde una representación masculina de un espacio femenino marginalizado (307). La vanguardia, desde el espacio privilegiado de la masculinidad, pretendió distanciarse del mundo y economía patriarcal y

capitalista al adoptar “lo femenino” como un espacio de creatividad emancipadora. Yo sostengo que la identidad mestiza asturiana, o su deseo, representada problemáticamente mediante una relación binaria entre lo femenino y masculino no debe interpretarse como una síntesis armónica y representativa de las diversas culturas y economías que operan dentro del espacio simbólico cultural nacional, sino como un primer intento transgresor, generado desde una focalización o autoridad masculina alterna para desestabilizar la comunidad imaginada liberal decimonónica.

3.3.5 *Cuculcán en la vanguardia*

En *Cuculcán* se efectúa la coexistencia de dos tendencias de producción literaria latinoamericana: el indigenismo y la vanguardia. Este texto pertenece a lo que Cynthia Vich denomina el “indigenismo vanguardista”, una estética poética en la que “se tradujo la experiencia de la modernización en la periferia” (187). A comparación del indigenismo vanguardista andino, el de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat, a quienes Vich le atribuye una negociación transculturadora que construye una imagen urbanizada del campo “pero en función de una vida social diferente al de las grandes ciudades” (203), Asturias utiliza el lenguaje vanguardista para escenificar una modernidad alterna en un no-lugar, en un espacio liminar indeterminado que problematiza la escenificación del mestizaje asturiano propuesto en la obra de teatro.

La obra *Cuculcán* consiste en nueve escenas divididas en tres secuencias (mañana, tarde y noche: amarillo, rojo y negro) que generan una ciclicidad interna representativa de la cosmovisión y calendario maya, a contraposición de la secuencia narrativa lineal característica del teatro occidental. Tal como lo postulado en “Las posibilidades de un teatro americano”, el escenario de esta obra de teatro es minimalista y, al igual que sus personajes, difiere según los colores de cada cortina:

Cortina amarilla, color de la mañana, magia del color amarillo de la montaña, Cuculcán amarillo, cara y manos amarillas, cabellos amarillos, zancos amarillos, calzas amarillas, traje amarillo, máscara amarilla, plumas amarillas, brazaletes amarillos, frente a la cortina amarilla, color de la mañana. Guacamayo, del tamaño de un hombre, parado en el suelo, plumaje de todos colores. (Teatro 335, itálicas en el original)

Esta última acotación no sólo refleja la importancia que Asturias le otorgó al color, sino también provee algunos ejemplos de las características esenciales de esta obra: el uso de la enumeración y la repetición que genera un flujo sonoro e imaginativo característico de una tradición oral, así como el contraste, oposición y desproporción entre personajes, colores, formas e ideas. Cuculcán, por ejemplo, se presenta como una figura enaltecida, en zancos y unicolor mientras que Guacamayo figura del tamaño de un hombre, viste un atavío multicolor.

En “Las posibilidades de un arte americano” Asturias ya había hecho una referencia inicial al dios Kukulcán. A diferencia de las leyendas iniciales de *Leyendas de Guatemala* el personaje de Cuculcán no articula una voz narrativa singular sino conforma una de las múltiples voces de la obra. Kukulcán, como señala Arias, es el dios patrón de las artes y las ciencias, el poeta, el gobernador justo, el hombre casto pero viril, en oposición a Tezcatlipoca/Huizilopochtli, el dios de la guerra, mañoso, destructor y sin principios que alude al mito tolteca de Kukulcán/Quetzalcoatl (“Quetzalcoatl” 631). A comparación con este dios ordenador asociado con la belleza y el arte se contraponen el Guacamayo, figura asociada por Asturias con el dios Vukub Cakix/Guacamayo en el *Popol Vuh*, un falso dios que se manifiesta en forma de pájaro (*Leyendas* 116); Unruh ha señalado que otro paralelo entre la deidad del *Popol Vuh* y el personaje en *Cuculcán* es el dolor de muelas que ambos sufren (“Double” 529).

Uno de los cambios más notorios que el texto mesoamericano sufre en manos de Asturias es la latinización del mismo nombre del dios Kukulkán, como ya se señaló anteriormente.

Inspirado en los relatos de *Los Anales de los Xahil*, *Cuculcán* escenifica diversas batallas simbólicas entre guerreros “empenachados con plumas purpurinas” con trajes, escudos, arcos, calzas y flechas que antes de la batalla celebran un baile ritual, un “baile de ofertas y de réplicas” (*Teatro* 362). El espacio discursivo del texto, al igual que el del comercio editorial, resulta una zona de intercambio y de tensión, es asimismo un ámbito masculino.

A comparación de su obra de teatro anterior en *Cuculcán* ya no se escenifica lo femenino-americano subyugado desde una relación binaria de poder, lo femenino es silenciado de modo indirecto al presentarse América como un campo discursivo sustentado por múltiples relaciones de poder masculinas. El mundo americano en *Cuculcán* adquiere complejidad al ser representado por dos ejes. El primer eje está compuesto por una dualidad femenina (que en sí representa el cambio y la tradición) compuesto por Yaí, la joven prometida de Cuculcán, y la Abuela de los Remiendos, una anciana que al final de la obra salvaguarda la autoridad y orden de Cuculcán. El segundo eje lo componen una representación triádica masculina compuesta por Cuculcán (ente que representa la soberanía central), Chinchibirín (un guerrero que defiende el poder soberano), y Guacamayo (ente que cuestiona la autoridad central). Yaí es el personaje que une estos dos ejes en tanto que es codiciada por los tres personajes masculinos. Los personajes secundarios incluyen a los dioses Rabalal y Huvaravix, la Tortuga con Flecós y la Tortuga Barbada, los Chupamieles y Blanco Aporreador de Tambores.

La obra asturiana general tiende a distinguirse por su manejo poético de la palabra, *Cuculcán* no es una excepción e inclusive constituye una de las primeras obras experimentales de Asturias. Como admite Igor de Gandarias, “(l)a intervención del sonido en el trabajo de Asturias

es múltiple, efectivo y por momentos, alcanza importancia musical dominando su discurso literario” (93). El mismo Asturias declaró la importancia de la sonoridad en su obra literaria y el proceso revisionista de su creación: “...al menos en mi literatura yo obedezco- al sonido de los párrafos, al sonido de las frases. Yo, una vez que escribo, leo, sin estar satisfecho hasta que me suena bien al oído. No hago el análisis crítico con los ojos, sino con oídos” (Asturias citado en de Gandarias 93). *Cuculcán* en sí es una ininterrumpida intervención sonora, repleta de jitanjáforas, onomatopeyas, repeticiones y motivos rítmicos entre sus diálogos y silencios medidos. La Primera Cortina Negra en su totalidad, muy extensa para citar aquí, constituye una unidad escénica onírica que musicaliza y escenifica el amanecer. La siguiente cita ejemplifica el modo en que Asturias usa la onomatopeya para asociar animales con el sonido que emiten, pero también muestra cómo se establece el personaje de Guacamayo como el compositor/armonizador del mundo que lo rodea; Guacamayo se convierte en el orquestador del campo de significaciones de la obra misma:

Pijuyes (<i>Voces</i>)	¡Pi-juy!... ¡Pi-juy!... ¡Pi-juy!... ¡Pi-juy!...
Guacamayo	- Los chiquirines...
Chiquirines (<i>Voces</i>)	-¡Chiquirín!... ¡Chiquirín!... ¡Chiquirín!... ¡Chiquirín!...
Guacamayo	- Las tortolitas...
Tortolitas (<i>Voces</i>)	-¡Cu-cú!... ¡Cu-cú!... ¡Cu-cú!... ¡Cu-cú!... ¡Cu-cú!...
Guacamayo	- Los coches de monte...
Coches de monte (<i>Voces</i>)	- ¡Jos-jos-jos... sss...cico!... ¡Jos-jos-jos... sss...cico!...
Guacamayo	- Los gallos...
Gallos (<i>Voces</i>)	- ¡Ki-ki-ri-kí!... ¡Ki-ki-ri-kí!... ¡Ki-ki-ri-kí!...
Guacamayo	- Los coyotes...
Coyotes (<i>Voces</i>)	- ¡Aú... úúy...úúy!... ¡Aú... úúy...úúy!... ¡Aú... úúú...!

(*Teatro* 338)

Otra onomatopeya repetitiva de la obra es la frase emitida por Ralabal, dios de los vientos, quien al iniciar su diálogo siempre exclama: “Yo Ralabal, yo, yoo, yooo...”.

A menudo la acción y desplazamiento escénico de los personajes en *Cuculcán* se enfatiza por el diálogo o por los sonidos que estos emiten. Al intentar subir un árbol para no ser vistos

por unos pastores Chinchibirín y Guacamayo tratan de empujarse y escalar, este desplazamiento ocurre simultáneamente a un diálogo y ritmo contrapuntante:

Chinchiribín - ¡Vamos a subir los árboles! ... (*Empuja al Guacamayo*) ¡Anda, yo te voy a ayudar... sube primero...ten cuidado... no te vayas a quebrar un hueso y haya que ponerte otro de maíz! (*El Guacamayo se queja, hipa, trata de subir*).

Guacamayo -¡Hipa!

Chinchiribín -¡Upa!

Guacamayo -¡Hipa!

Chinchiribín -¡Upa!

Guacamayo -¡Hipa!

Mediante la antítesis sonora y temática *Cuculcán* constantemente borra los límites entre un ente y otro generando así una crisis referencial y un derrumbe sintáctico similar al de *Altazor*. Esta crisis, empero, no conduce a un estado de anarquía e indefinición permanente sino posibilita la síntesis de nuevas palabras-referentes compuestas que mejor representan la realidad americana.

3.3.6 Cuculcán y la imposibilidad de un teatro americano

Cuculcán inicia con la escenificación de una crisis referencial que ocurre en el primer acto o cortina amarilla cuando Chinchibirín le informa a Cuculcán que el guardador de la selva “(e)stuvo entre los conejos y las frutas del papaya y vio que se cambiaban, que las frutas echábanse a correr como conejos, y se prendían a mamar en los papayos, como frutas, los conejos” (*Teatro* 337). Este estado referencial calamitoso inserta al lector o audiencia en un mundo mágico en el que los objetos no obedecen a su asignación ontológica, en el que los roles asignados se invierten. Esta escenificación del entorno obedece no sólo a la crisis de la razón occidental registrada en la expresión vanguardista general, sino posiblemente a la crisis de identidad que el mismo Asturias vivió al llegar a París a inicios del siglo XX y ser bautizado

como “Maya”, al escenificar y representar un rol de otredad feminizada. Se desestabilizan así los referentes estables mediante la ayuda del mito y elementos surrealistas (recordemos que Bretón publicó su primer manifiesto surrealista el mismo año que Asturias arribó a París, el segundo manifiesto surrealista se lanzó el mismo año en que se publicó *Leyendas de Guatemala*). Las relaciones de poder y de masculinidad que habían definido la identidad de Asturias en América no operaban de modo similar que en Europa, de hecho, algunas se invertían. Como se señalará en el tercer capítulo de este trabajo, en *Leyendas de Guatemala* Asturias representa al sujeto subalterno pero desde su faceta masculina, lo que Arturo Arias llama “travestismo literario”, una “(r)eversión de la identidad considerar perceptualmente como ‘propia’” en la que se “canibaliza una subjetividad que no es propia” (“Travestismos”); y Lapolla Swier llama “gender troping” o “struggles for power represented in gender terms” (19). Esta articulación, especialmente dentro de la matriz de las relaciones de poder nacionales poscoloniales, conduce a tensiones significativas dado que escenifica una confrontación no sólo entre subjetividades masculinas y femeninas, sino entre una figura paterna, la autoridad, la ley y un hijo.

El estado de inversión referencial en *Cuculcán* posibilita y propone el cambio de un sistema cerrado de significación, de una ley paterna representada por el personaje de Cuculcán debilitada por el discurso irreverente de Guacamayo. Guacamayo continuamente desestabiliza el discurso soberano, él mismo es un ente inestable y fluctuante que se confunde constantemente con un arcoíris, el fuego y con otros tipos de aves. El personaje de Guacamayo nutre este estado de crisis referencial al cuestionar reiteradamente el orden y poder soberano. Un ejemplo de lo anterior constituye el debate que los dos personajes entablan sobre la caracterización ontológica de Cuculcán: cuando éste afirma, “!Soy como el Sol!”, Guacamayo responde, “!Eres el Sol,

acucuác, tu palacio de forma circular...”(*Teatro* 335). Guacamayo intenta socavar el discurso de Cuculcán quien, a pesar de ejercer la autoridad, simplemente se compara con el Sol. Guacamayo, a contraposición, le asigna al sujeto/Cuculcán el atributo de ser el Sol. Uno simboliza estabilidad y constancia, mientras que el otro la transición y cambio.

A pesar de ser acusado el Guacamayo por elocuente, es Cuculcán el que simboliza un estilo refinado, como ejemplifica el siguiente pasaje de inspiración Modernista en donde éste se dirige a Yaí:

(S)abe a reproche de piedras preciosas que se han vuelto mieles de colores, y estoy pegado a tu costado como un mosco a una pálida dulzura de esmeralda y malva, y tus espaldas me dan oriente de perlas de azúcar, y tus muslos me hacen subir por los rubíes de los guerreros a la alcoba de las constelaciones, bajo los verdes campos de jadeítas de tus manos, que tienen cuencos de nido, la forma de tus senos casi azules... (*Teatro* 378)

Repleto de simbología modernista, el discurso de Cuculcán se presenta como un sistema caduco en necesidad de renovación o cambio, por lo que la asociación que Dorita Nouhaud hace entre Guacamayo y el poeta vanguardista resulta una interpretación acertada (citada en Unruh, “Double” 529). *Cuculcán*, por ende, puede interpretarse como una alegoría del desplazamiento del Modernismo por la estética experimental de vanguardia.

A comparación con la lógica inmutable de Cuculcán, la lógica de Guacamayo se basa en la creatividad, Guacamayo “juega” con las palabras para convencer. La mayoría de las escenas en esta obra escenifican el poder de convencimiento de Guacamayo, quien tras muchos intentos logra convencer a Chinchibirín y a Yaí y, por lo tanto, manipularlos a accionar en contra de Cuculcán. Como indica Unruh, esta obra de teatro conforma una ininterrumpida pelea verbal en

la que el ganador no necesariamente gana por convencer al oponente, sino gana por la virtud de su *performance* y poder crítico (*Latin* 259). Yaí accede a seguir la voluntad de Guacamayo cuando éste le indica que tras su noche de bodas Cuculcán, su esposo, la mandará a matar para impedir su ascendencia. Guacamayo convierte las manos de Yaí, por medio de su aliento/saliva/palabra, en dos espejos. Estos espejos, según Yaí, únicamente la alienan de sí misma: “Mis manos son como mi ausencia. Por ellas me voy de mí, escapo de mí, de lo que soy, de lo que pienso, de lo que siento, de lo que hago, para multiplicarme en vanas otras yo misma, que son igual a mí y que no son sino una imagen de mí misma que no soy yo...” (*Teatro* 373). Yaí, aseveraría Judith Butler, se vuelve en la interpretación genérica que se confunde con lo real. Por orden de Guacamayo Yaí frota sus manos-espejos creados por el aliento de Guacamayo en los cabellos de Cuculcán para persuadirlo y, en alusión a la discusión anterior entre Guacamayo y Cuculcán, éste repite: “¡Soy como el sol!” y Yaí responde “Sí, pero para Flor Amarilla, Cuculcán es más que el Sol, es Girasol...” (*Teatro* 378). Tras emitir otra palabra compuesta, rasgo característicamente asturiano, Cuculcán dispersa sus sentidos a los cuatro puntos cardinales, sugiriendo un cambio paradigmático. Yaí aparentemente se vuelve el discurso-antítesis que facilita una tríada dialéctica, un proceso circular de auto-conocimiento desarrollado en tres momentos y movido por el principio de la contradicción. El problema es que esta escenificación no lleva a síntesis efectiva porque Yaí reproduce el discurso de Guacamayo. El discurso/palabra híbrida de Guacamayo habita “lo femenino” desde su negación simbólica porque Yaí, al manipular a Cuculcán, no emite sus propias palabras sino recita las de Guacamayo. El cuerpo femenino se convierte en un espacio tensionado, un campo de batalla en el cual lo femenino en sí es silenciado y utilizado para subvertir un discurso paternal, como asegura Susan Rubin Suleiman en referencia a la vanguardia:

... there can be no genuine avant-garde as long as its textual and sexual project is viewed in terms of “a confrontation between an all powerful father and a traumatized son ... staged across and over the body of the mother”. This is a figure for the masculine critic that merges into that of the masculine writer and critic as the son who, rather than rebelling against the father, is actually engaged in trying to seduce him. In particular, the relation of the writer to the text must increasingly be read to homosocial logic... (87).

Yaí nunca actúa según su voluntad, sino simboliza un vínculo entre Guacamayo y Cuculcán, generando entre éstos un lazo homosocial; el rol de lo femenino recae en ser el sujeto entre el destinador y destinatario. Yaí, como representación de lo femenino, simplemente sirve como un espacio de ventrilocuismo performativo para Guacamayo; el cuerpo femenino es usurpado como un espacio de batalla simbólico. El carácter convincente de Guacamayo se escenifica cuando la frase o cháchara que éste recurrentemente emite, “acucuác”, se infiltra en el diálogo de Yaí y Chinchibirín:

Chinchibirín *(Acercándose a Guacamayo)* – Cuéntame de la noche...
Guacamayo - ¿Cuác, cuác... acucuác cuác?...
Chinchibirín - ¡Sí, cuéntame de la noche!...!Acucuác no es malo! ¡Acucuác no es malo con Chinchibirín!...
Guacamayo – La noche se hizo para la mujer. Al salir la estrella de la tarde que es bella como un nance, la estrella que hace agua la boca de los cielos... *(Teatro 338)*

A comparación de la convicción que Cuculcán posee, Guacamayo se encuentra en un estado de confusión: “Pero el Guacamayo, jugando con las palabras confundió los ecos, sandalias de los dioses. El Guacamayo con su lengua enredó a los dioses por los pies, al confundirles sus sandalias, al hacerles andar con los ecos del pie derecho en el pie izquierdo...” *(Teatro 355-356)*. A pesar de la confusión que crean, las palabras de Guacamayo -la creatividad

literaria- siempre seducen, ya que Chinchibirín y Yaí, tras acusarlo de tener una “lengua de chaves” y “siempre jugar con las palabras”, se sienten atraídos por sus discursos. Chinchiribín, por ejemplo, le aconseja a Yaí no escuchar las palabras de Guacamayo: “!No te dejes guiar por el plumaje rico y perfecto color de su lenguaje! ¡El embuste vestido de piedras preciosas, embuste se queda!” (*Teatro* 368). El poder persuasivo de Guacamayo se posibilita por el mismo entorno que conduce al constante cuestionamiento existencial: “!Nada existe, Chinchibirín, todo es sueño en el espejismo inmóvil, sólo la luz que cambia al paso de Cuculcán que va de la mañana a la tarde, de la tarde a la noche, de la noche a la mañana, hace que nos sintamos vivos! (*Teatro* 338). Esta indagación existencialista que remite a la temática proustiana de la recuperación de la memoria se reitera cuando Guacamayo enuncia, “Todo lo que somos es memoria cuando creemos ser nosotros mismos” y, al discutir con Chinchibirín, le exclama, “(t)e debería esclarecer todas las cosas, pero tendrías que agarrar tu memoria y retorcerle el pescuezo como a una gallina” (341). Guacamayo tiene plena consciencia del carácter *performativo* de la identidad cultural que se fundamenta en la memoria personal y colectiva, por ello le reitera a Chinchibirín durante toda la obra: “!Tú, el arquero! ¡Tú, el arquero! ¡Yaí, la flecha! ¡Yaí, la flecha! Y yo, el acroirís... cuác, cuác, cuác, cuác... ¡El destino del Sol esta jugado!” (*Teatro* 346). Consciente de su dependencia de la ayuda de Chinchibirín y Yaí para desconcertar el orden establecido por Cuculcán, Guacamayo enfatiza la importancia de su alianza con ellos.

A pesar de los intentos de Guacamayo, la obra teatral concluye con un retorno al orden patriarcal. La obra concluye con un retorno al orden vaticinado por Blanco Aporreador de Tambores: “...el mundo por tu aguja seguirá en la realidad y en los espejos, en los hombres, en las mujeres y en los guacamayos. Cada uno en su mundo, afuera, y todos reunidos en el espejo sonámbulo del sueño” (*Teatro* 381). La sabiduría, simbolizada en un personaje femenino

anciano, la “Abuelita de las Abuelas”, salva el imperio de Cuculcán del cambio o desintegración total. Pero la naturaleza de este restablecimiento de orden difiere según dos opiniones contrastantes con respecto al papel de Yaí en el relato: Blanco Aporreador de Tambores acusa a la mujer por su “crecido instinto”, reproduciendo el discurso misógino judeo-cristiano de la expulsión edénica y condena a la mujer a “amar con locura... nacido de su instinto, crecido de su instinto”; la segunda interpretación es la de la Tortuga Barbada quien dice: “...Yaí encendió una rosa en los cabellos del Sol, eso fue todo!” (*Teatro* 381). Tal como Cuculcán y Guacamayo, el binomio masculino, lo femenino en *Cuculcán* se representa por una figura que ordena y otra que desordena los referentes simbólicos. Pero, ninguna actúa por voluntad propia, sino obran como reflejo de la actividad masculina: Yaí mimetiza a Guacamayo y la abuela establece un orden amenazado por una disputa masculina.

La representación de lo femenino siempre se articula en relación a las acciones masculinas, Yaí mimetiza a Guacamayo y la abuela establece un orden amenazado por una disputa masculina. Lo masculino es representado y caracterizado desde un referente sólido, las mujeres representan lo oscuro, irracional, desconocido; la Tortuga Barbada dice, repetidamente, que las mujeres son metales en estado de algodón (*Teatro* 349). El performance femenino de Yaí en *Cuculcán* presenta a la mujer como lo irrepresentable y múltiple dentro del discurso/lenguaje masculino y falocéntrico, una ausencia y opacidad lingüística y representativa. El modo en que lo femenino se presenta en *Cuculcán* sintoniza con la noción de fetiche de representación femenina desarrollado por Luce Irigaray porque es el proceso falocéntrico que eclipsa lo femenino para tomar su lugar (17). Esta obra, por lo tanto, escenifica un intento fallido de cambio, pero el cambio que se propone se fomenta en un contrato social predominantemente masculino. Se escenifica así un retorno al modelo machista/bárbaro que Diana Taylor

(*Disappearing Acts*) asocia con la naturaleza paternalista de la dictadura de Juan Manuel Rosas y la junta militar en Argentina. Taylor establece que la lucha por el poder hegemónico del modelo liberal y machista/bárbaro son característicamente patriarcales y que este segundo modelo establece como núcleo de la nación no a la familia, sino la identidad masculina producida dentro de un sistema jerárquico, cuasi generacional e íntegramente masculina (34). En *Cuculcán* se escenifica una batalla entre el sistema liberal (Guacamayo) y el militar (Cuculcán y Chinchibirín), en el que este segundo se reinscribe simbólicamente como el modelo oficial.

Cuculcán, dado que la obra escenifica un momento de contraste y transición, podría ser interpretada en su contexto histórico como a) una alegoría de la conquista y la fundación del mestizaje americano (otra versión de la historia de Hernán Cortéz, Malintzin (o la Malinche) y “el primer mestizo” americano, su hijo Martín), esta interpretación se apoya la teoría de develación ontológica que Asturias le atribuye al teatro americano en “Las posibilidades”; y b) como una alegoría de la caída de la dictadura de Estrada Cabrera y la transición de la dictadura liberal a un sistema democrático-liberal, aunque breve, de la década de 1920. Similar a *Cuculcán*, cuya trinidad Chinchibirín/Yaí/Guacamayo, unión del guerrero, el artista y la palabra oral, logra modificar el discurso soberano de Cuculcán, en Guatemala la caída de la dictadura cabrerista se produjo por una alianza pasajera entre la élite capitalina con sectores populares obreros y artesanales y una facción del ejército organizados alrededor del partido Unionista. Asturias vivió esta euforia momentánea antes de partir a París (experiencia que años después incluiría en *Viernes de Dolores*).

Cuculcán refleja, tal como postuló Asturias en el artículo “Las posibilidades de un teatro americano”, una búsqueda y confirmación de la identidad americana como producto híbrido y

moderno. La obra también le confiere al Guacamayo-artista una centralidad protagónica en este proceso de desvelamiento ontológico y expresión cultural en el contexto de inicios del siglo XX. Como un “pájaro del encantamiento” que se manifiesta de distintas formas, “(...) de cabeza colorada, pico amarillo y muy ganchudo y vestido de verde; otros de plumas amarillas resplandecientes; los llama de fuego, color de sangre coagulada y plumas azules en la cola, y los de bella emplumadura morada” (*Teatro* 357), la figura de Guacamayo es asociada por Chinchibirín con un gran mercado:

Un mercado es como un Gran Guacamayo, todos hablan, todos ofrecen cosas de colores, todos engañan, el que vende escobas, el que vende cañutos de humo, el que vende cal, el que vende jícaras, el que vende fruta, el que vende pescado, el que vende aves, el que vende gusanos, y entre ellos se mezclan los salteadores, los bebedores de chicha, y los vendedores ambulantes de cañas dulces con penacho de hojas, sopladores de petates de palma suave como la voz de los abuelos.
(*Teatro* 356)

La cita anterior sugiere una inherente relación entre la producción vanguardista latinoamericana y su función dentro del campo cultural globalizado. Ya en su madurez literaria y de vuelta en América Latina, Asturias siguió contemplándose a sí y al autor latinoamericano como el vínculo entre el Nuevo y Viejo mundo, como un traductor y marcador identitario latinoamericano. *Cuculcán* escenificó el modo en que este diálogo, a pesar de todas sus fallas, se focalizó desde la discursividad americana. Esta aseveración se apoya en un ensayo escrito casi cuatro décadas después en el que Asturias identifica al Guacamayo como el intermediador entre el Nuevo y Viejo mundo, como señala Unruh:

(...) in a 1969 essay, “América, la engañadora,” a piece that speaks extensively about a familiar parrot, Asturias recounted the *Popol Vuh*’s portrayal of the bird as a colorful verbal trickster. But here he also noted the parrot’s role as America’s ambassador, as Columbus returned to the Old World with a parrot, not a hawk, on his arm, “a diplomat who to his jacket of live colors adds a tangled speech typical to the dialogue that would follow between Europeans and Americans.” This deceptive dialogue, he added, served as a self-protective tactic that allowed Latin America to save itself from exoticism-seeking foreigners by “counterfeiting paradises” (*Latin* 259)

Cuculcán le atribuye un rol significativo al campo cultural americano en tanto que ayuda a generar un cambio discursivo, la obra concluye con las interpretaciones de dos personajes, aunque otra vez masculinos, de los eventos. Se escenifica, como Unruh señala, la política cultural y lingüística agresiva de los escritores vanguardistas latinoamericanos (asociados con Guacamayo) que pretendieron renovar diferentes identidades latinoamericanas mediante legados culturales y lingüísticos ancestrales (*Latin* 259). Pero Guacamayo, quien también es asociado en la obra con un mercado, se escenifica la producción vanguardista latinoamericana y su función dentro del campo cultural y literario globalizado. Por esto podemos admitir que *Cuculcán* escenificó y generó un discurso territorializador a nivel internacional, para una minoría letrada, masculina y urbana, pero a la vez perpetuó relaciones desiguales de poder dentro del campo cultural nacional y continental, como hemos visto en el caso de la representación de lo femenino. Como asegura Butler, la estructura jurídica del lenguaje y la política constituyen la esfera de poder contemporánea de la cual no podemos dissociarnos, pero lo que sí podemos hacer es cuestionar, mediante una genealogía crítica, las prácticas legitimadoras de estos campos de poder

(7). Si *Cuculcán* escenifica la construcción asturiana de una comunidad imaginada anclada en un discurso de mestizaje, tenemos que considerar que es un discurso repleto de voces masculinas que eclipsan a otros sujetos sociales, por lo que no podemos considerar esta propuesta de identidad cultural como un modelo de igualdad social. Si el mismo Asturias consideró su primera fase teatral como un primer paso hacia el desarrollo de una expresión cultural americana “madura” nosotros deberíamos considerarla también como un primer cuestionamiento de sistemas de poder y no la expresión estética de un contrato social democrático ni representativo.

3.4 EL TEATRO INICIAL DE MARSICOVÉTERE Y DURÁN

La obra de Marsicovétere es vasta e incluye obras de teatro, poesía, novelas, crónicas, cuentos, ensayos, estudios biográficos y traducciones de obras escritas en italiano. No sólo por su prolífica producción, Marsicovétere también constituye una figura importante en el desarrollo de instituciones culturales nacionales guatemaltecas porque fundó la agrupación Tepeus, junto con el semanario, *Proa*, y la editorial Colección Mínima; colaboró en la página editorial del periódico *El Imparcial* durante cuarenta años; creó la Antología Radiofónica de cuentistas guatemaltecos en la primera radioemisora nacional; fue uno de los fundadores de la Asociación de Periodistas de Guatemala (AGP) y promovió la construcción del Teatro Nacional, entre otras numerosas iniciativas culturales.

Carlos Solórzano, en *Teatro guatemalteco contemporáneo* (1964), incluye la obra de Marsicovétere, *El espectro acróbata* como una de cinco obras dramáticas de la producción nacional representativas de un “momento de actualización de los problemas americano y

nacionales (16)⁷⁷. Otros intentos de rescatar la obra de este autor ha sido una doble reedición de *El espectro acróbata: grotesco en cinco cartones* y *La mujer y el robot: tragedia de máscaras* (publicadas originalmente en 1950) en el 2009 por la Editorial Cultura⁷⁸ y, en 1981, el Grupo Editorial RIN-78 publicó como parte de una serie titulada “Rescate” una obra de Marsicóvete titulada *Cada cual con su fantasma*, fechada en 1939.⁷⁹ Esta última publicación provee una muestra de la desconocida primera fase teatral de Marsicóvete, la fase vanguardista, pero en sí es una edición difícil de obtener ya que sólo se encuentra en colecciones privadas.

La mayoría de la obra de Marsicóvete se encuentra inédita y pocas de sus obras de teatro fueron escenificadas. En una entrevista Marsicóvete confirmó que algunas obras suyas como *Señorita Dama 2da.*, *La Mujer y el Robot*, *El Cascanueces*, *Judith* y *Maud y los gatos* fueron montadas y financiadas por el Teatro de Arte de Guatemala, pero no precisa la fecha de escenificación (Albízurez y Barrios 192). En la misma entrevista el autor aseveró que “(d)oce de mis obras fueron emitidas en adaptaciones radiofónicas propias, en *La Voz de Guatemala* (TGW), en distintas fechas” y agrega que *El espectro acróbata* fue emitido por una emisora de Madrid. *La mujer y el robot* (1950), obra teatral de ciencia ficción de Marsicóvete, fue suspendida por la dictadura ubiquista y publicada hasta después de la caída de ésta (Cifuentes 165). La mayoría de la obra teatral de Marsicóvete escrita durante la década de 1930 y 1940 no fue escenificada en el momento de su producción, esto se debió a la falta de apoyo económico

⁷⁷ Las otras cuatro obras son *Los duques de Endor*, de Rafaél Arévalo Martínez; *Soluna*, de Miguel Ángel Asturias; *Entre cuatro paredes*, de Manuel Galich; y *Doña Beatriz: la sin ventura*, del mismo Solórzano.

⁷⁸ En una entrevista hecha por Albízurez y Barrios, Marsicóvete asegura que *El espectro acróbata* fue publicado en 1935 y *La mujer y el robot* en 1936 por Editorial Cultura Popular, y *Cada cual con su fantasma* en 1939 (189). Solórzano también asegura que *El espectro acróbata* fue escrita en 1935, dato que convertiría esta obra de Marsicóvete en una de las primeras muestras de ciencia ficción latinoamericana junto a los cuentos de Lugones en *Las fuerzas extrañas* de 1906 (23). No he logrado corroborar estos datos porque si estas efectivamente fueron las primeras ediciones de las obras no se encuentran en la red bibliotecaria norteamericana ni en la base de datos de WorldCat.

⁷⁹ Esta obra no aparece en la base de datos de WorldCat y no se encuentra fichada en la base de datos de ninguna universidad guatemalteca.

del arte nacional, la censura gubernamental ubiquista y las dificultades del montaje de estas obras (Cifuentes 159).

Cifuentes asegura que la obra de Marsicovétere y Durán está reunida en unos ochenta volúmenes de los cuales la mayoría permanece inédita (158); Albízurez y Barrios aseguran que de un total de sesenta volúmenes que conforman la obra total del autor sólo cuatro han sido publicados (123). De la obra teatral de Marsicovétere, Cifuentes Herrera asevera que este autor publicó entre 1930 y 1970 más de veinte obras teatrales; Albízurez y Barrios afirman que dentro de la obra inédita del autor diecinueve volúmenes son obras de teatro o radiodramas (189-190). Aunque Marsicovétere publicó mucha de su obra en la Colección Mínima, una editorial que éste y el poeta Oscar Mirón Álvarez fundaron en 1932, de las cuarenta y seis publicaciones que Cifuentes le atribuye a la Colección Mínima, casi el noventa por ciento de los títulos se le atribuyen a Marsicovétere (28-29). El formato pequeño y tirada limitada de estas publicaciones ha dificultado la conservación e investigación de su obra.⁸⁰

⁸⁰ De los treintinueve títulos que Cifuentes Herrera incluye en una lista de las publicaciones de la Colección Mínima, más de la mitad no aparece registrada en el archivo bibliográfico de WorldCat.org. En *Flor de tierra*, poemario publicado en 1935, se menciona la publicación de cinco obras de teatro de Marsicovétere, dos que no aparecen en la lista de obras publicadas de Cifuentes Herrera (*La dictadora* y *Baltasar*). En *Especiosos*, poemario publicado en 1934, se menciona una obra de teatro adicional desconocida: *¿Por qué se casan las mujeres?*, así como dos obras en preparación (*Resurrección: drama en tres actos* y *Baltasar: comedia en ocho cuadros*). Entre las traducciones disponibles se encuentran: *La vendimia roja* (novela) y *Claridades* (poemario) de Salvatore Maraffa Abate, *Fufi: comedia en un acto* de Eligio Possenti, un ensayo de Emanuele Grazzi, haiku de Flavio Herrera traducidos al italiano y una comedia atribuida a Emma Gramática, una actiz de teatro y cine italiano, titulada *El escarabajo de oro*; tras dos traducciones en preparación que promociona el texto son una antología titulada *Poetas italianos de hoy* (publicado en 1935), y una novela de Pía Rimini titulada *La espalda alada* (traducción de la que no hay ningún registro bibliográfico). En *Una noche de junio* (1936) aparece una lista que incluye obras próximas a publicarse, obras en preparación y traducciones. La primera categoría incluye los títulos *Así somos: representación en tres actos*, *Judith: representación expresionista en tres actos*, *El espejo roto: representación en cuatro actos*, *Señorita Dama 2ª: representación expresionista*, *El padastro: representación en cuatro actos* y *De regreso: síntesis*. Entre los títulos de la segunda categoría, obras en preparación, aparece *Azahar*, *La última soledad: poema dramático*, *Más de la muerte: poema lírico*, *Tres damas de verde: radio-teatro*; la tercera categoría, las traducciones, incluye *Vienen: drama de objetos de F.T. Marinetti*, *Simultaneidad: compenetración de F.T. Marinetti*, *El contrato: síntesis de F.T. Marinetti*, *Fufi: comedia de E. Possenti*, y *El escarabajo de oro: comedia de Emma Gramática*. La obra de Marsicovétere se encuentra dispersa en colecciones privadas, en periódicos, revistas y en ediciones inéditas. Albízurez y Barrios proveen una lista de obras inéditas (189-191) en la que aparece *Señorita Dama 2ª*, pero también muchos otros títulos no mencionados en la investigación de Cifuentes Herrera.

Las tres obras de Marsicovétere que se analizarán a continuación son *Una noche de junio* (1936), *Señorita Dama 2ª* (1937) y *El camino blanco y el camino negro: contraposición* (1938), que pertenecen a esta primera fase vanguardista del autor. Estas tres obras no se encuentran disponibles en el sistema bibliotecario guatemalteco pero que sí se han preservado en el estadounidense; *Señorita Dama 2ª*, por ejemplo, fue considerada como una obra inédita por Albízurez y Barrios en *Historia de la literatura de Guatemala III* (190).

3.4.1 Marsicovétere y Durán: identidad y estética

Marsicovétere nació en Guatemala, en 1912, de padre italiano y madre guatemalteca. Debido a su ascendencia italiana paterna y conocimiento del idioma italiano la obra inicial de Marsicovétere y Durán testimonia un período en el que la producción cultural italiana, así como la base nacionalista del régimen fascista, influyó al campo sociocultural y político guatemalteco.

Entre las traducciones de la Colección Mínima, editorial que el autor ayudó a fundar, se encuentran los títulos *Poetas italianos de hoy: versión directa del italiano* (1935), *Los nuevos poetas futuristas 1 y 2* (1937); *Vitrina de poetas jóvenes de Italia* (1939); y en una colección de ensayos titulada *Grazia Delleda* (1937) el autor escribe sobre literatos como la premio Nobel de 1926, Grazia Delleda, los otros ensayos que aparecen en esta colección se titulan “Leodalba” (pseudónimo de Salvatore Maraffa Abate), “Mario Puccini contra D`annunzio”, “Huysmans” y “Gabriela Mistral”. En el ensayo “Grazia Delleda” Marsicovétere señala que esta autora italiana fue una de las escritoras que su padre le dio a conocer y, siguiendo un modelo criollista que caracterizó su obra poética y la obra de muchos otros literatos guatemaltecos de la generación de 1930, el autor asocia el arte italiano con el entorno violento, bravío y cálido de su producción estableciendo una relación intrínseca entre la cultura regional y su producción:

Sus cuentos sardos donde Grazia nos revela el rico venero de su tierra natal, tan llena de tradiciones, costumbres, colorido y poesía y sus hombres que vivieron tan cerca y tan compenetrados de la naturaleza –en mucho parecida a la nuestra– violenta y bravía y cálida, como lo hace ver la obra de la escritora a lo largo de la gloriosa trayectoria de sus sesenta años de poesías... (Marsicovétere citado en Cifuentes 160)

La generación de 1930 o los Tepeus, agrupación de la que Marsicovétere fue fundador, fue una agrupación heterogénea que no sólo se conformó solo por autores, sino también por artistas como Rodolfo Galeotti Torres (escultor), Valentín Abascal (pintor), Ismael Méndez Zebadúa (musicólogo), Jorge Luis Arriola (sociólogo), y Carlos Mérida (artista), para nombrar algunos. Aunque a esta generación se le atribuye una estética indigenista y/o criollista, como implica el nombre de la agrupación, “anciano, abuelo, precursor o pionero en el idioma Maya-Ki-ché”, según Cifuentes (Cifuentes 17), y “dios quiché símbolo de formación, del origen, del génesis”, según Albízurez y Barrios (9), los representantes de esta agrupación no se adscribieron a una sola estética. Similar al vanguardismo indigenista sudamericano (Mariátegui, Vallejo, Oquendo de Amat, Peralta, etc.) y al asturiano en *Cuculcán*, la temática indigenista constituyó una fusión de la estética experimental de la vanguardia internacional con una búsqueda de carácter nacional fuertemente anclada en el rescate, aunque problemático, de la cultura precolombina. El motivo principal de la producción de esta generación se adscribió a la temática nacionalista, de la tierra, del indigenismo y el folklorismo desde una exploración de estética novedosa: Flavio Herrera escribió novelas de la tierra o criollistas que contraponían la civilización y barbarie pero también experimentó con el haikú; Mario Monteforte Toledo escribió novelas indigenistas que relataban el choque entre el hombre mestizo urbano y la

población (generalmente femenina) del campo; Augusto Meneses integró el habla indígena en sus poemas y Carlos Girón Cerna integró, al igual que Asturias, el mundo precolombino en su poesía y teatro. La misma poesía de Marsicovétere oscila entre el costumbrismo y la vanguardia, según vemos en un poemario como *Flor de tierra* (1935), donde aparecen poemas de verso libre como “Cactus”, dedicado a F.T. Marinetti (“En tu verde silencio erizado de espinas / -cactus- / eres tú la única sombra en la loma desierta”) (11), pero también incluye una sección de romances de temática popular (“Cleto Vargas: el cuatrero” y “La calle ancha”, que describe la ciudad de Antigua). La obra teatral inicial de Marsicovétere, en cambio, se adhiere a otra estética y temática al tomar como modelo la teoría del teatro futurista.

Un integrante de los Tepeus, Francisco Méndez asegura que su generación constituyó una prolongación de la generación vanguardista de la década anterior (Luis Cardoza y Aragón y Arqueles Vela), pero también se vio influida por un marinetismo impulsado por Marsicovétere y Durán y añade que:

Con los manifiestos de Marinetti bajo el brazo un núcleo de veinticinco jóvenes se dio a soñar el sueño que embriaga, sin excepciones que valga la pena señalar, a las juventudes de todos los tiempos: derribar a puñetazos al mundo, para luego construirlo de nuevo. Y como la mayoría de estas juventudes, ignoraba naturalmente cómo sería ese mundo que aspiraba a edificar... No destruyeron ninguna cosa, pero en la única oportunidad que el medio ciego e impermeable les deparó, armaron un escándalo mayúsculo, del cual salieron muchos altos personajes y no pocos muchachos con sendos magullones. (Méndez citado en Cifuentes 22)

Marsicovétere entabló contacto epistolar con representantes del Futurismo como Marinetti, Giovanni Papini, Bruno Corra, Sentimelli y otros literatos disociados del movimiento como Pía Rimini (Cifuentes 157; Albízurez y Barrios 186). El listado de autores con los que Marsicovétere tuvo correspondencia y la temática de su obra muestra cómo este autor no fue plenamente sesgado por el discurso masculino del futurismo y fascismo, como expondrá el análisis de su obra teatral inicial. La obra de Marsicovétere no sólo se inspiró en autores como Marinetti, sino en autoras como Grazia Deledda y Pía Rimini, literatas cuya obra fue censurada o desplazada por el Futurismo y el régimen fascista. Entre la obra que conforma *Unspeakable Women: Selected Short Stories Written by Italian Women During Fascism*, editado por Robin Pickering-Iazzi, se encuentra la obra de Rimini y Deledda. Este libro reúne cuentos cortos escritos por mujeres durante el régimen fascista, obra que fue censurada por presentar temas y personajes femeninos discordes a la subjetividad femenina oficial: la madre de la nación como ama de casa y como cuerpo reproductor. Aunque ciertamente influido por un discurso masculino y la centralidad de su autoridad cultural y literaria, el elemento femenino resulta ser un factor importante e influyente en la obra de Marsicovétere, como mostrará el análisis de sus obras teatrales.

El lazo de Marsicovétere con Italia se estrecha bastante más allá de sus lecturas y autores preferidos porque el autor fungió como redactor corresponsal de los cuadernos *Italia fascista* y *Futurismo*, dirigidos en Roma por Leo D'Alba y Felipe Tomás Marinetti (Marsicovétere, *Espejos* 85). La influencia de la estética futurista en la obra de Marsicovétere está más presente en su trabajo teatral, como admiten Albízurez y Barrios, “(s)u simbolismo, sus formas abstractas, lo grotesco que en ellas se pueda dar y los rasgos futuristas merecen detenido estudio, todos, recursos innovadores en su tiempo” (193).

Algunas crónicas iniciales de Marsicovétere explican la identificación de este autor guatemalteco con la segunda fase futurista. En *espejos: crónicas* (1934) Marsicovétere incluyó dos crónicas tituladas “Lo que cuesta el futurismo” y “Mussolini y el arte”. La primera crónica reconoce un cambio en el discurso literario futurista ya que describe cómo, tras un período de escándalo, pasó a una “plenitud de serenidad” para volverse un “arte humano y profundo, un arte que ha dejado el artificio y que está llenando las necesidades que pedía un pueblo totalmente renovado en el concierto de la más fuerte tradición” (66). En vez de romper con la tradición, asegura Marsicovétere, Marinetti rompió con la estética que había truncado la verdadera expresión espiritual del pueblo italiano y, junto con el fascismo, rescató la expresión nacionalista italiana:

... Marinetti puede subir a cualquiera de los escenarios de Italia, bajo una lluvia atronadora de aplausos, sin que uno sólo de sus antiguos enemigos ose siquiera lanzarle un insulto o una verdura, como en los años atrás. El ambiente ha cambiado. Marinetti se ha impuesto, por razones de personalidad y de tiempo. Ya no existen los absurdos prejuicios de aquel periodo inicial. Todo se han convencido de la necesidad y del bien que tanto el fascismo como el futurismo han hecho a la Península, y ante la sola evocación de estos dos creados se enciende en el corazón de los italianos la fulgurante llama del patriotismo tradicional... (Marsicovétere, *espejos: crónicas* 65-66)

Aparte de establecer una línea directa entre el fascismo y futurismo y el patriotismo italiano, temática que se discutirá a continuación, Marsicovétere admite una transición en la producción y recepción de la obra y figura de Marinetti, pero se equivoca al señalar a aquellos que anteriormente le habían tirado verduras o insultos como enemigos, éste constituía el mismo

público que el futurista inicialmente intentó provocar. Durante los primeros años posteriores al lanzamiento de su primer manifiesto a inicios de 1909 en el famoso periódico parisiense *Le Figaro* Marinetti utilizó el escenario para declamar y promover sus manifiestos y poemas futuristas en sus *serates*. Una de las metas explícitas de Marinetti y de los *serate* iniciales era incitar al público y así provocar un cambio en el gusto estético del estatus quo: "... the content of the manifestoes was inflammatory: their programmatic rejection of the past and their exhortations to burn the libraries and flood the museums was enough, in itself, to infuriate most of the people in a country that was strongly oriented toward its artistic heritage" (Kirby y Kirby 14). En muchas ocasiones estos eventos futuristas terminaron, como asegura Marsicovétère, en revueltas en las que el público tiraba verduras al escenario (Kirby y Kirby 14-16). Estos *serate* fueron reemplazados por obras de teatro breves llamadas *sintesi* u otras obras más largas escritas por el mismo Marinetti, Pratella, Pino Masnata y otros.

La segunda fase del teatro futurista comenzó a partir de 1915-1916, momento en el que se publicó el *Manifiesto sincretista*, en el que compañías de teatro (Gualiterio Tumiati, Annibale Ninchi, Ettore Berti, Luigi Zoncada y Ettore Perlini) comenzaron a escenificar los *sintesi* futuristas y obras de teatro de más extensión (Kirby y Kirby 41). Ambos Kirby y Gordon establecen esta división entre los *serate* y los *sintesi* como un retorno a un teatro más formal: "The significance of this shift for Futurist theatre is apparent given that it coincides precisely with the shift from the anarchy of the *serate* to the more formally controlled Teatro Sintetico" (Gordon 350). Aunque los manifiestos futuristas de esta segunda fase continuaron impulsando y promoviendo el mismo tipo de norma y estética iconoclasta de la primera fase, su segundo periodo marcó un cambio más normativo en la producción y escenificación dramática. Este cambio se produjo por la institucionalización del Futurismo como estética no oficial pero afín al

movimiento fascista de Mussolini (no hay que olvidar que el Novecento Italiano también aspiró a representar oficialmente el arte fascista). Es este segundo período el que influyó a la obra teatral de Marsicovétere.

En la crónica “Mussolini y el arte” Marsicovétere considera al dictador fascista, así como Ignace Paderewski (uno de los primeros ministros polacos que fue pianista y compositor) como ejemplos de la exitosa simbiosis entre el arte y la política. Marsicovétere idealiza el lado artístico de Mussolini y del fascismo al igual que en la primera crónica, estableciendo que aunque el “winchester” (alusión metonímica al famoso rifle estadounidense) y el libro sean los dos símbolos del fascismo, es el libro el que ha logrado reunir el espíritu estético antiguo con el contemporáneo: “Es verdad que –aún comprendida su imposibilidad de prescindible– el primero no logrará nunca captarse *nuestras profundas simpatías de pacifistas*, y ojalá que para bien de Italia, los designios que implica dicho símbolo no vayan a cumplirse. En cuanto al segundo – símbolo de arte y de pensamiento– no ha cesado un solo momento en la marcha de su realización” (76, énfasis añadido). A pesar de reconocer la participación de D’Annunzio en la política italiana pre-fascista, Marsicovétere lo descarta como “verbalismo crepuscular”, una desviación del “espíritu” cultural italiano. Es importante enfatizar la crítica que Marsicovétere hace de la violencia bélica en la cita anterior que, al igual que las simpatías por el género femenino y falta del machismo intransigente, representa una postura que se desvía de la ortodoxia fascista y futurista.

En “Mussolini y el arte” Marsicovétere no sólo señala al dictador como amigo del arte por subvencionar la producción cultural nacional (fiestas, museos, premios de literatura, exposiciones de arte), este líder también representa al artista comprometido ya que también “escribe artículos y cuentos para los principales diarios de la Península, publica libros que se

traducen a todos los idiomas; escribe dramas cívicos que, además de las fuertes dosis de patriotismo que revelan, nos traen una técnica renovada del arte dramático” (Marsicovétere, *espejos: crónicas* 76). La obra de teatro que Marsicovétere señala como un texto escrito por Mussolini es *Campo di Maggio*, texto que el autor guatemalteco erróneamente llama *Los cien días* por su relación a la temática de la obra: la derrota del imperio napoleónico y la restauración de Luis XVIII. La obra, escrita en colaboración con Gioracchino Forzano, director y autor italiano, defiende la dictadura al establecer que Napoleón pudo haber salvado a Francia de la restauración monárquica si tan sólo hubiera gobernado temporalmente como dictador (Frese Witt 25). Más que por su política, aunque habrá que admitir que Marsicovétere apoyó la idea de la dictadura como un modelo nacional moderno que facilitó el desplazamiento del sistema monárquico; este autor guatemalteco señaló a Mussolini como un mesías del arte e identidad nacional, de una restauración innovadora greco-romana que reunía “lo viejo al lado de lo nuevo”. A diferencia de los Anti-académicos nicaragüenses, cuyo postulado identitario se adscribió sobre todo a un mestizaje hispanista, aunque de influencia formal futurista y política fascista, Marsicovétere construyó una obra e identidad híbrida basada en un discurso de latinidad de base cultural italiana. Marsicovétere, a diferencia de los vanguardistas nicaragüenses, no se identificó plenamente con el discurso de dominación masculina subyacente en el fascismo y futurismo, aunque sí con su producción cultural. Por lo anterior se puede decir que Marsicovétere reproduce el nacionalismo difundido por el régimen fascista a inicios de la década de 1930. Es probable que en este momento, tres años después del inicio de la dictadura ubiquista, la realidad de una dictadura en Guatemala aún no preocupara a este autor.

Asevera Franco Savarino en “Bajo el signo del *Littorio*: la comunidad italiana en México y el fascismo (1924-1941)”, que hasta mediados de los treinta funcionó una especie de “doble

ilusión óptica” en la que el gobierno italiano percibió a sus emigrantes como apéndices de cuerpo y proyecto social fascista, y los emigrantes, a la vez, se identificaron con la política fascista no por simpatías ideológicas (aunque en unos casos este sí fue una motivación), sino por fervor patriótico y por formar un sentido de comunidad anteriormente inexistente. A partir de la Primera Guerra Mundial Italia se interesó en mejorar sus relaciones económicas con América Latina y este interés continuó durante el régimen fascista. Aunque la mira imperial de Mussolini se haya concentrado en el Mediterráneo y la África Oriental por su interés en restaurar el imperio romano (tomemos el caso de Abisinia, por ejemplo), también reconoció la utilidad que el mercado latinoamericano le podría brindar a Italia. Por lo anterior, el régimen fascista estableció diversas misiones e iniciativas diplomáticas, militares y económicas para estrechar relaciones con América Latina. Una de estas iniciativas fue sustentar el trabajo italiano en el exterior (ICLE) propuesto en la *Conferenza Internazionale dell'Emigrazione* de 1924 (Bariatti 185). Otras iniciativas señaladas por Savarino fueron la exploración de los recursos del petróleo mexicano por diplomáticos italianos y la gira de la nave *Italia* a los puertos de Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Perú, Ecuador, Panamá y México. Esta nave llevaba una enorme exposición de productos industriales y del arte, así como setecientas personas, muchos de ellos representantes de empresas comerciales e industriales, periodistas, artistas, militares y políticos; entre ellos estaba el embajador extraordinario Giovanni Giuriati (Savarino 124). Aunque no haya pasado por Guatemala, la presencia del barco en las costas de Panamá y México fue un hecho que indudablemente apareció en los periódicos centroamericanos y suceso del cual las comunidades italianas centroamericanas se enteraron.

Esta “doble ilusión óptica” a la que alude Savarino se disipó a finales de la década y ya sea por causa de presiones antifascistas o por desacuerdos con las acciones internacionales de

Mussolini (134-136). Bariatti apoya la postura de Savarino al admitir que “era evidente la poca adhesión ideológica y un cierto orgullo nacional” que los emigrantes italianos en Centroamérica percibieron en el nacionalismo fascista y que, aunque hayan existido en Centroamérica organizaciones del partido fascista como *Casa del Fascio*, tuvieron moderados o prácticamente nulos efectos debido a la escasa cantidad de personas inscritas en estas organizaciones (186). En Guatemala, por ejemplo, la *Casa del Fascio* tenía cincuenta y un inscritos, y en El Salvador y Honduras, Costa Rica y Panamá tenían entre cien y ciento cincuenta inscritos mientras que en Nicaragua “la organización aparecía un poco más articulada” (Bariatti 186).⁸¹ Al igual que Savarino, Bariatti también considera que la población italiana inmigrante se identificó con la retórica fascista más que como una adhesión ideológica, como una excusa y medio para unir una colonia disgregada. En Guatemala, por ejemplo, hacia 1927 había un millar de italianos en Guatemala divididos entre la Ciudad de Guatemala y Quetzaltenango (Bariatti 189).⁸²

Miguel Marsicovétere perteneció a esta sociedad de emigrantes italianos porque su padre, Michele, llegó a Guatemala a inicios del siglo XX. La pertenencia e identificación del autor con la población y cultura itálica no sólo se revela en la obra de Marsicovétere, sino también en los anuncios que la Colección Mínima publicaba en sus diversas ediciones. Durante una década caracterizada por una grave crisis económica que afectó a las naciones centroamericanas y la subvención estatal del arte en general, la Colección Mínima subsistió parcial o totalmente por su

⁸¹ A pesar de estas organizaciones haberse creado desde 1921, el mismo Mussolini redactó en 1928 un estatuto que establecía las funciones de las *fasci all'estero* u organizaciones compuestas por italianos en el extranjero que debían obedecer al *Duce* y la ley del fascismo; estos estatutos serían, según Savarino, coordinados por la Segreteria Generale dei Fasci all'Estero (con secretaría de zona y secciones secundarias en cada país) y coordinarían su acción con las embajadas, consulados y organizaciones oficiales italianas (119). Dado que en Guatemala la organización internacional Dante Alighieri se inauguró en octubre de 1960, como señala la página web de la asociación, las *fasci all'estero* en Guatemala fueron coordinadas por la embajada italiana o constituyeron agrupaciones sociales informales de inmigrantes.

⁸² En Guatemala la organización internacional Dante Alighieri se inauguró tardíamente en octubre de 1960, hecho que puede sugerir la división de la colonia italiana en el país (en México, por ejemplo, se estableció en 1889 y en 1932 en Costa Rica).

publicidad.⁸³ La mayoría de estos anuncios publicitarios pertenecen a compañías y empresas fundadas por inmigrantes europeos, muchos de ellos italianos, como el mismo padre de Marsicovétere, quienes llegaron a Guatemala auspiciados por el presidente Manuel Estrada Cabrera a inicios del siglo XX (Bran Azmitia; Bariatti 65). Anterior a Estrada Cabrera otros dos presidentes liberales, Justo Rufino Barrios y José María Reyna Barrios, habían incentivado la inmigración italiana para promulgar la modernización general del país al impulsar el arribo de mano de obra calificada (agricultores, mecánicos, ebanistas, horticultores, curtidores, etcétera) a Guatemala.

La mayoría de los anuncios publicitarios que aparecen en la Colección Mínima señalados anteriormente pertenece a lo que Bran Azmitia llama la tercera emigración, como el apellido Feltrin, Vecchio, Capuano y Marsicovétere; Miguel Marsicovétere, posiblemente el padre de nuestro autor, se dedicó a la confección de trajes, el potencial propietario del laboratorio radio-eléctrico mencionado perteneció a un pariente cercano del autor. Fue esta clase media, como asevera Savarino, la que inicialmente favoreció el fascismo, a comparación con el proletariado industrial y agrícola de tendencias anarquistas y socialistas pero, asegura el autor, la principal motivación de este grupo al fascismo fue de índole cultural, “mediante la ecuación fascismo=patriotismo, promovida activamente por la propaganda y los funcionarios diplomáticos italianos” (132). Los primeros años de la década de 1930 marcaron el apogeo del fascismo y su ultranacionalismo basado en la restauración de la cultura e imperio romano, el nacionalismo

⁸³ En las ediciones de *espejos: crónicas* (1934), *Poetas italianos de hoy* (1935) aparecen avisos publicitarios de compañías privadas como la Compañía Nacional de Aviación, La Paquetería (almacén), Empresa Guatemalteca de Electricidad, Inc., Zapato París, Rosenberg (artículos de tocador y baño), Rómulo Feltrin y Cia. (aserrador y ebanistería), Casa Cozarelli (casimires), Laboratorio Radio-eléctrico R. Marsicovétere y Durán, Picciotto Bros. Co (sucursal de El Palacio de Hierro), Roque Rosito y Cia. (materiales de zapatería), Nicolás Buonafina (casimires y mercadería para caballeros), Casa del Vecchio (sastrería y artículos para caballeros). Las otras ediciones de Colección Mínima a las que tuve acceso no tenían estos anuncios publicitarios, pero es posible que en el proceso de encuadernación se hayan descartado esas páginas.

italiano promovido por la política exterior fascista le proveyó a los italianos emigrados en América Latina, momentáneamente, un prestigio de origen equiparable a la de otros inmigrantes provenientes de Norteamérica o Europa.

Como un sujeto híbrido o mestizo, dada su ascendencia italiana y guatemalteca, Marsicovétere identificó en el discurso nacionalista italiano y la estética fascista como un modo de explorar su propia identidad como sujeto nacional. Un recurso que Marsicovétere utilizó para legitimar su voz literaria fue su auto-publicación en la Colección Mínima, la mayoría de las ediciones disponibles de la colección contienen información bibliográfica, biográfica y crítica literaria del mismo Marsicovétere. “Algunos juicios acerca de la obra de Miguel Marsicovétere y Durán”, por ejemplo, reúne un collage de citas de diversos autores y revistas guatemaltecas e internacionales sobre la obra del autor, entre éstas están: *Diario Patria* (San Salvador); *Todo* (México); *Alma Latina* (San Pedro Sula, Honduras); *Progreso y Cultura* (Caracas); *Estudios* (Valencia, España); y hasta una cita traducida de *Il Messaggero* de Italia que señala: “Marsicovétere es el único dramaturgo joven con que cuenta la actual literatura guatemalteca. Lo respalda ya una crecida producción y una reputación artística bien cimentada, no sólo dentro de las fronteras patrias, sino que también fuera de ellas. Varios escritores y críticos de América y de Italia se han ocupado de él haciendo resaltar la fuerte originalidad que toda su obra revela” (Marsicovétere, *Flor de tierra* 56). La Colección Mínima no sólo fue un medio de publicación, sino también un medio de promoción y legitimación literaria que operó dentro y fuera de Centroamérica. Tal como Asturias, este autor se postuló como una figura intermediaria entre Europa y Centro América para proponer un nuevo tipo de modernidad ficcional.

Es posible que Marsicovétere dejara de apoyar abiertamente a Mussolini cuando Italia pasó a ser parte de Eje durante la Segunda Guerra Mundial. En 1934 Marsicovétere ya había

escrito una crónica titulada “Lo que dice Hitler”, en la que acusaba al antisemitismo de este líder alemán por truncar el desarrollo intelectual de la humanidad al no apoyar, por ejemplo, el trabajo de una mente brillante como la de Albert Einstein (a pesar de haber recibido el Premio Nobel Einstein fue expulsado de la academia alemana por ser judío). En su vejez, Marsicovétere renegó de la influencia futurista en su obra literaria, como revelan sus respuestas a una entrevista hecha por Albizúrez y Barrios:

- ¿Cuáles son, a su juicio, los autores que más le han enseñado en su vida y a quiénes más admira?
- Fedor Dostoyewski, Luigi Pirandello, Jacob Wasserman, Herman Kester y D. E. Lawrence. Sólo en lo que respecta a la admiración.
- ¿Cuáles son las obras que le han servido de apoyo a su labor literaria?
- No sabría decirlo. He sido penitente lector ecléctico. (Marsicovétere, *espejos: crónicas* 192)

En la cita anterior no hay ninguna mención de Marinetti ni otro autor italiano futurista aunque sí de Pirandello, autor asociado con el régimen fascista; la segunda pregunta recibe una respuesta vaga. Otro dato que revela el carácter ambiguo de Marsicovétere frente a la nación italiana aparece en *Los Tepeus: generación literaria de 1930*, de Cifuentes, ya que el autor señala que Marsicovétere rechazó una beca gubernamental italiana que le fue ofrecida para continuar sus estudios en la Universidad de Perugia con la condición de adoptar la ciudadanía italiana (Cifuentes 157). Como veremos a continuación, son estas tensiones suscitadas por su identidad italo-guatemalteca las que atraviesan la obra entera de Marsicovétere y revelan las articulaciones entre diversos discursos o campos políticos, artísticos, económicos, geográficos y de género, entre otros, generados entre Latinoamérica y Europa.

Como establece Savarino en la política exterior de Italia y el impacto del fascismo italiano en América Latina es un tema poco abordado del período de enfrentamiento intercontinental de los años veinte y treinta y necesita ser investigado, especialmente en el caso

de los países latinoamericanos que recibieron menos inmigrantes italianos (113). La influencia del futurismo se hizo más patente en Sudamérica, continente que visitó Marinetti en 1926. La influencia futurista fue más patente en Brazil, por la influencia de Oswald de Andrade, quien regresó a su país de París influido por la estética italiana, y en México, con los manifiestos y obras violentamente iconoclastas de los integrantes del grupo (Maples Arce, Quintilla, List Arzubide, Vela y Gallardo). Forster admite una influencia inicial futurista en la obra de la revista argentina *Martín Fierro* (22). Esta influencia, como admite Forster, fue transitoria ya que para la década de 1930 el futurismo se había desprestigiado como una moda y por la adherencia de Marinetti al partido fascista (20-25). A pesar de su corta influencia existe a lo largo de Latinoamérica obra inspirada en la estética maquinista y de movimiento y acción violenta como *Looping* de Juan Marín, como asegura Forster (22), y en el caso centroamericano el primer poemario de Luis Cardoza y Aragón, *Luna Park Poema instantánea del siglo 2X*. (1924).⁸⁴ Por la influencia de Marinetti no sólo en la obra de la Anti-academia nicaragüense, sino también en la obra teatral de Miguel Marsicovétere y Durán, la conclusión a la que llega Nelson Osorio Tejeda en “La recepción del Manifiesto Futurista de Marinetti en América Latina” sobre la influencia del Futurismo en América Latina debe ser corregida. Verani sostiene que:

⁸⁴ Tal como Asturias, Luis Cardoza y Aragón vivió en París durante la década de 1920 y se acercó a las culturas precolombinas y a las corrientes estéticas experimentales (el surrealismo, futurismo y cubismo) y psicológicas (las teorías freudianas) que lo ayudarían a generar su estilo y preocupaciones literarias únicas. El primer poemario de Luis Cardoza y Aragón, editado en París y titulado *Luna Park. Poema instantánea del siglo 2X*. (1924), con un “entré” de José D. Frias, refleja una predominante influencia futurista. *Luna Park* se instala en un mundo futurista de vanguardia al exclamar en su primer verso: “Quien no está en el futuro no existe./ El futuro empezó ayer”. Sus versos revelan acción y movimiento constante y nombran máquinas modernas como los aeroplanos, el tranvía, los transatlánticos, entre otros. También se nombran figuras del cine mudo como Charles Chaplin, así como una escena que alude a *El viaje a la luna* de Georges Méliès: “En el crepúsculo marino / Un aeroplano se perdió en un instante, / y torpe voló como un murciélago; / Después, saeta, / Pájaro encandilado, / Fué a clavarse en la luna llena”. Otras obras vanguardistas, aunque de influencia predominantemente surrealista, de este mismo autor son *Maelstrom, Films telescopiados* (1926), que incluye un prólogo de Ramón Gómez de la Serna, y la novela *Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo* (1948).

En general puede decirse que la recepción del Futurismo en América Latina fue crítica y cautelosa. Por una parte, claro está, los espíritus tradicionalistas y conservadores (los “pasatistas” diría Marinetti) tienen una reacción airada y violenta; pero entre los Modernistas que aparecían en primera línea para esos años, como los casos ya citados de

Nervo o de Darío, la actitud fue más bien de un rechazo matizado. (33)

Osorio Tejeda ejemplifica cómo Darío, Vasseur y Huidobro, Mario de Andrade y Mariátegui no se adscribieron a la estética ni a la ideología fascista que promovió Marinetti y acertadamente establece la producción vanguardista latinoamericana como una variable diferenciada, un rechazo de la “asimilación imitativa” de la vanguardia europea. La problemática de la postura de Osorio Tejeda es que asocia la característica anti-asimiladora de la vanguardia latinoamericana con el rechazo de regímenes totalitarios y, por ende, del Futurismo: “... tampoco en los jóvenes contestatarios que se orientaban hacia la renovación crítica y ensayaban los primeros pasos de un arte de vanguardia encontró Marinetti adeptos o seguidores. Su posterior adscripción al fascismo contribuyó aún más a distanciarlo de los jóvenes vanguardistas latinoamericanos” (34). Al igual que Osorio Tejeda, Renato Poggioli también disocia la expresión vanguardista de los regímenes totalitarios: “...avant-garde art can exist only in the type of society that is liberal-democratic from the political point of view, bourgeois-capitalistic from the socioeconomic point of view” (106). Aunque Poggioli afirma que existe una diferencia entre la vanguardia política y la vanguardia artística (8-12), aún establece que esta estética sólo puede desarrollarse y subsistir dentro de una matriz democrática. Esta problemática entre la política y el arte subyace los primeros usos del término “vanguardia”, como desarrolla el primer capítulo de este trabajo dedicado al manifiesto, momento en el cual la actividad política y

la expresión artística se fusionan. La expresión vanguardista, por su variedad de expresión, duración e impacto en la producción cultural occidental posterior, resiste las categorizaciones homogeneizantes.

Las aseveraciones de Osorio Tejeda y Poggioli no concuerdan con la producción vanguardista centroamericana porque, como se ha señalado anteriormente, ambos los Anti-académicos y Marsicovétere simpatizaron con el Futurismo, Marinetti y Mussolini porque éstos promovieron una estética moderna e identidad fundada en la cultura y tradición pan-latina. En el caso de los Anti-académicos, éstos se identificaron con la base tradicional y católica del fascismo de Mussolini, Marsicovétere lo idealizó, al menos en la época de entreguerras, como un artista y político promotor del arte nacional. Afirmar que el Futurismo no fue bien recibido en Latinoamérica es una aseveración que debe modificarse, Osorio Tejeda acierta al indicar que la obra temprana de Marinetti se recibió con recelo, pero no lo fue así durante los primeros años de la década de 1930 en Centroamérica, cuando el futurismo y el fascismo ya habían evolucionado e institucionalizado en Italia, como revelan las siguientes palabras de Marsicovétere:

...después de tanta protesta, de tanto agravio lanzado contra el genio renovador de Felipe Tomás Marinetti, el futurismo ha realizado para Italia, en el campo artístico, lo que el fascismo en la política. Es verdad que, en el fondo, es una misma la doctrina, y hasta los jefes, si hemos de hurgar en el interior, se nos revelan animados de una voluntad semejante, de una intuición asombrosa, de un genio igualmente superior” (Marsicovétere, *espejos* 65).

Aunque estos mismos literatos centroamericanos se hayan alejado del modelo futurista/fascista, la influencia estética e ideológica se registró en su obra. Por esta razón y por la influencia que la expresión vanguardista de la década de 1920 y 1930 efectuó en la construcción

de las diferentes subjetividades nacionales latinoamericanas es importante reconocer y estudiar estas intersecciones culturales que los mismos autores velaron después del periodo de la Segunda Guerra Mundial.

3.4.2 Caracterización vanguardista de *Señorita Dama 2da* y *El camino blanco y el camino negro*

Una de las primeras obras teatrales de Marsicovétere y Durán, *Señorita Dama 2da. (representación sintética en cuatro tarjetas)* (1937) refleja una directa influencia del Futurismo ya que está dedicada a F.T. Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Corra, “creadores y animadores del movimiento dramático sintetista”. Esta dedicatoria alude al *Manifiesto del teatro futurista sintetista* escrito por Marinetti, Settimelli y Corra en 1915, texto-base que inspiró a Marsicovétere en la creación de *Señorita Dama 2da. (1937)* y *El camino blanco y el camino negro (contraposición)* (1938).⁸⁵ Este manifiesto futurista propone la elaboración de obras breves de dos, tres o cuatro escenas de una duración de media hora a tres cuartos de hora (Cowan 143), lineamiento que fue cumplido por Marsicovétere al atribuirle brevedad a sus obras de teatro iniciales. *Señorita Dama 2da.* abarca cuatro escenas cortas y *El camino blanco y el camino negro* comprende una sola escena ininterrumpida que duraría aproximadamente media hora en escenificar. *Una noche de junio* (1936) también representa una obra breve, aunque no se adscribe a la estética patentemente experimental de las primeras dos obras.

⁸⁵ Gordon considera que el Manifiesto sintético fue uno de los tres manifiestos más importantes relacionados con el teatro futurista, el primero es *Manifesto dei drammaturghi futurista*, escrito en enero de 1911; el segundo es *Il teatro di varietà*, escrito en octubre de 1913; el tercero es el manifiesto señalado por Marsicovétere, *Il teatro futurista sintetico*, escrito en enero-febrero de 1915 (351).

Otra similitud que ambas obras de Marsicovétere comparten con el teatro experimental futurista, al igual que *Chinfonía burguesa*, es el uso de personajes-tipo o arquetipos que sintetizan las características esenciales de los personajes, frecuentemente basadas en el rol funcional de éstos. El elenco de *Señorita Dama 2ª* está constituido por cinco personajes: Caballero 1º., 2º. 3º. y Señorita Dama 1ª. y 2ª; *El camino blanco y el camino negro* sólo tiene dos personajes, El Amante y La Amante.

Otra característica futurista manifiesta en la obra de Marsicovétere y el constante movimiento de los personajes en el escenario, el “physico-madness”. El énfasis en el movimiento escénico es más patente en *El camino blanco y el camino negro* que en las otras obras porque los dos actores constantemente transitan el escenario, de izquierda a derecha (El Amante) o de derecha a izquierda (La Amante) para enfatizar su relación antitética, tan característica del maniqueísmo teatral futurista. Esta contraposición de colores y de dirección de movimiento se aprecia al final de la obra cuando El Amante corre tras La Amante:

Desciende precipitadamente por la derecha del escenario, donde habrá otra escalera igual a la anterior, solamente que cubierta por una alfombra negra que desciende por el pasillo correspondiente hasta unirse con la alfombra blanca en el pasillo transversal. Al momento de descender, este pasillo se iluminará dando como el otro una sensación de camino. La Amante irá despacio por el pasillo blanco mientras El Amante irá por el negro con precipitación, de tal manera que haya tiempo de que se junten donde el camino blanco se interrumpe, es decir, al inicio del pasillo transversal. Al llegar aquí La Amante se deja tomar con mansedumbre por El Amante. (14-15)

El contraste de colores y de ritmos distingue a los dos personajes y genera una sensación de simultaneísmo debido a la contraposición de dos ambientaciones en un mismo escenario. Como lo revela el mismo título de la obra, *El camino blanco y el camino negro* contrapone dualidades, predominantemente el blanco y negro, lo masculino y lo femenino, el pecado y la salvación, así como la inmovilidad y la acción, pero también la luz y la oscuridad, como demuestra la cita anterior. Afín al cine expresionista alemán como *Das Cabinet des Caligari*, de Robert Wiene, *Metropolis* y *M*, de Fritz Lange, y probablemente inspirado en el cine mudo que a inicios del siglo XX desplazaba al teatro, Marsicovétere empleó la contraposición de luz y oscuridad en su obra, así como el énfasis en los gestos y lenguaje corporal para modernizar y escenificar la temática de la dualidad en su obra. Otra posible influencia del cine expresionista alemán es el interés por la temática relacionada a lo oscuro, la locura y la traición, temas presentes en las tres obras de teatro de Marsicovétere analizadas en este trabajo.

El camino blanco y el camino negro se distingue por incluir a la audiencia dentro de la acción dramática y por llevar la acción fuera del escenario. Una escena al inicio de la obra en la cual El Amante busca furtivamente una carta que La Amante tiene semi-ocultada en su escote es sostenida por un lapso de tiempo indefinido hasta manifestarse la impaciencia del público: “La escena se mantendrá así en este clima hasta que comience a notarse la impaciencia del público” (5). Una segunda escena en la que el amante deambula por el escenario es sostenida hasta que los actores vuelven a percibir la impaciencia del público. La obra requiere que el espectador tenga injerencia en la escenificación teatral.

La utilización de tecnología para impactar los sentidos de la audiencia es otra característica compartida entre la obra teatral futurista general y la obra de Marsicovétere. La siguiente acotación describe cómo se utiliza la tecnología para generar los efectos de una

tormenta (metáfora del estado de ánimo de La Amante) dentro de la sala de teatro: “En este momento la sala y el escenario quedarán a oscuras, iluminándose tan solo el camino blanco. Sistemas de ventiladores inundarán la sala de viento y un rumor de tormenta estallará en el escenario, cruzándose de vez en vez los relámpagos que iluminarían los cristales de la ventana. Se oirán aullidos insistentes de lobos” (12-13). Este interés por incluir y demandar la participación del espectador en la obra está directamente relacionado al tercer punto estipulado en el *Manifiesto del teatro futurista sintetista*, aunque ya se había practicado por los futuristas previamente: “Orchestrate the feelings of the spectators by exploring and awakening their laziest tendencies through all possible means. Eliminate the preconception about the apron stage, casting out nets of sensation between the stage and the audience; the action taking place onstage must invade the orchestra pit and spectators” (Cowan 146).

La obra *Señorita Dama 2ª* acude a otros recursos experimentales para cautivar la atención constante de la audiencia. Tal como Unamuno (*Niebla*), Pirandello (*Seis personajes en busca de autor*) y Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho (*Chinfonía burguesa*), Marsicovétere genera personajes autoconscientes de su ficcionalidad, susceptibilidad y dependencia de la voluntad de su autor. La Dama 1ª responde a la pregunta del Caballero 1º, ¿quién es usted?, del siguiente modo: “soy la mujer que se ilusiona inesperadamente, imprevistamente, ante un sueño caído, así, del cielo, y el cual no me pertenece... ¿Qué quiere? Soy, no por azar del destino sino por la despreciabilísima ocurrencia del ocioso autor que nos mueve, la Dama 1ª” (9, énfasis añadido). Cada escena ocurre en un lugar distinto (sala íntima, sala de recibo, salón de belleza). La primera y última escena ocurre en el mismo lugar, la sala íntima, y su trasfondo es blanco a comparación de las dos otras escenas en las que en el cortinaje o telón blanco se proyecta una luz

azul o rosa/lila. El minimalismo escénico y el uso de diferentes colores o luz de telón son algunas de las escasas similitudes entre el teatro de Marsicovétere y Asturias.

El interés futurista por impactar al público llevó a generar la teoría de la variedad superficial, una técnica para mantener el interés del público durante el transcurso de la escenificación de la obra e implica:

...systematically applying the rule of superficial variety to the entire work, to the acts, scenes, and pieces of dialogue –for example, making one act take place in the daytime, one in the evening, and one late at night; making one act pathetic, one anguished, and one sublime; when forced to prolong a conversation between two people, making something happen to interrupt them- a falling base, a passing mandolin player... or else making the two people move around constantly, getting up if they are seated, moving from right to left, and in the meantime varying the dialogue so as to make it seem that, at any moment, a bomb might explode outside (for example, *the betrayed husband who wretches the evidence from his wife*), without having anything really to explode until the end of the act... (Cowan 144, énfasis añadido)

La cita anterior menciona una “bomba” o situación que el manifiesto provee para ejemplificar un momento de extrema conmoción, una traición, este recurso y tema fue adaptado por Marsicovétere en ambas obras de teatro. Mientras que *El camino blanco y el camino negro* escenifica los celos infundados de un hombre que cree ser engañado, *Señorita Dama 2da.* se basa en un engaño real, ambas obras de teatro dialogan con la propuesta temática futurista de la traición femenina (la teoría de la variedad superficial) para conservar el interés de la audiencia.

Señorita Dama 2da. escenifica una traición femenina. En esta obra de teatro el Caballero 1° es víctima de un engaño perpetuado por la Señorita Dama 1ª. Tras encontrar una pulsera en un jardín el Caballero 1° profesa estar enamorado de la dueña, a quien señala como un alma exquisita, una mujer de gusto especial, sincera, pura, elegante y adinerada, el caballero admite saber todo esto porque admite dedicarse a la interpretación de las joyas (10). La profesión del Caballero 1° es una referencia tácita a la crítica literaria, pero también una crítica del método inductivo del razonamiento científico, como se desarrollará a continuación. A pesar de las obvias señas del engaño y las constantes recriminaciones del Caballero 2°, un amigo, el Caballero 1° se empeña en encontrar a la dueña de la pulsera para casarse con ella. El amigo le reitera al Caballero 1° que “ha perdido la chaveta”, enfatizando que es una lógica errónea la que guía las acciones del Caballero 1°. Esta avidez por interpretar o “leer” mal su entorno se refleja en la lógica errada del personaje. Ávido por encontrar a la dueña idealizada de la pulsera y creyendo que ésta es la Dama 1ª, el Caballero 1° le asegura a la aparente dueña de la pulsera (Dama 1ª) que, “(a)unque el ocioso autor tenga sus caprichos a nuestra costa, esto no puede ser sino obra del destino” y le asegura que la suma de sus dos nombres, 2, es un número ideal (Marsicovétere 9). La Dama 1ª le asegura a él que “la joya ha mentido” y, al entrar a la escena, el Caballero 3° informa que ha oído que a la señorita Dama 2ª se le ha perdido una joya. Pasándose por una supuesta hermana gemela, la Dama 1ª se presenta como la Dama 2ª, dueña de la joya. El Caballero 1° vuelve a justificar su anhelo por casarse con esta otra mujer al establecer que $1 + 2 = 3$ y que esta nueva suma resulta en un “magnífico resultado que hará nuestra felicidad” (18). El Caballero 1° se percata del engaño después de un año de matrimonio cuando la Dama 1° da a luz a gemelos, ecuación que sólo puede implicar, según la lógica interna de la

obra y de “la infalibilidad de las matemáticas” del Caballero 1º, que los hijos son del Caballero 3º:

- CAB. 1º - ¡Ahí lo tienes! Yo he sumado mil veces y las mil veces he obtenido el resultado $2 + 1 = 3$. Pero es el caso que la estúpida imbécil de la Dama 2ª, digo 1ª, ha querido hacerme entender que $2 + 1 = 4$. ¡Y esto después de un año de convivencia!
- CAB. 2º - Bueno, ¿pero qué significa eso?
- CAB. 1º - Pues sencillamente que Dama 2ª en vez de dar a luz un niño, como corresponde al resultado de nuestras cifras; lo cual estaría de acuerdo con la suma anterior, ha dado ¡dos!
- ...
- CAB. 1º - Ya los ves: ella Dama 1ª y él, ese bribón del amante, Caballero 3º. Así es: $3 + 1 = 4$; exactamente... (Marsicovétere 23).

El Caballero 1º finalmente reconoce que la Dama 1ª le ha mentado pero en un intento de absolverse de su error señala que “la condenada pulsera decía sólo mentiras” (21). Consecuentemente aparece la verdadera Dama 2ª, quien resulta ser una anciana en búsqueda de una pulsera de joya falsa apreciada por ella sólo por su valor sentimental. La joya que el Caballero 1º preció como un objeto de valor resultó teniendo un valor ilusorio, y asimismo, su dueña no resultó ser la mujer idealizada. Se escenifica así el carácter arbitrario y subjetivo de la fetichización de un objeto y, para enfatizar este desengaño, la verdadera dueña de la joya resulta ser una anciana, no la mujer idealizada del Caballero 1º. El hecho que la verdadera Dama 2ª es una anciana no admite ninguna continuación resolutoria ya que esta pareja nunca podrá fundar una familia, nunca podrá operar dentro del espacio reproductivo heteronormativo.

La escena final concluye cuando la Dama 1ª abandona la pulsera y a sus mellizos al considerarse ella misma engañada después de enterarse de que la joya es falsa, el Caballero 3º no la ha podido vender. El Caballero 2º le sugiere a su amigo: “Vete en busca de otra pulsera y de un alma sutil, privilegiada; de una buenísima persona, de una criatura honrada, y se los pones generosamente en los brazos para que los amante, como la loba... imbecilísimo Caballero 1º”

(28). Representando de nuevo la sensatez, el Caballero 2º aconseja a su amigo, el idealista, que vaya en busca de otra mujer que lo ayude a formar un núcleo familiar. La sugerencia del Caballero 2º alude al mito fundacional de Roma por los dos hermanos gemelos Rómulo y Remo. La loba a la cual alude el Caballero 2º es Luperca, el animal que según el mito amamantó a los gemelos cuya famosa estatua “La loba capitolina” se conserva en el Capitolio romano. Luperca fue un símbolo adoptado por Mussolini para denominar la Italia fascista como la Nueva Roma o la Tercera Roma. La alusión a una madre-mujer-Luperca que cuide a los gemelos de la Dama 1ª sugiere la posibilidad de una fundación nacional que es rápidamente descartada por el Caballero 1º, quien sale del escenario tras declarar “(a)l diablo pulsera y mellizos”. La infecundidad nacional se reitera por segunda vez. La inconformidad del Caballero 1º por constituir una familia nacional puede sugerir no sólo la inhabilidad de Marsicovétere y Durán de proyectar un modelo nacional alterno en el espacio nacional guatemalteco, una imposibilidad de constituir una familia nacional moderna. Este final también sugiere un rechazo del modelo nacionalista italiano del momento, a partir de mediados de 1930 numerosos italianos expatriados y simpatizantes del nacionalismo italiano rechazaron la política exterior de Mussolini debido a su apoyo de los nacionalistas y a Franco en la Guerra Civil Española, su alianza con Hitler y su expansión imperialista. Este texto, por ende, no funciona como una ficción fundacional, sino alegoriza la inutilidad de establecer un núcleo y discurso nacionalista italiano en Centroamérica.

En su poemario *Flor de tierra* (1935), escrito dos años antes de *Señorita Dama 2da.*, Marsicovétere expuso el tema de la orfandad bajo otro contexto: la de un yo poético urbano disociado de su entorno natural. En el poema “La selva”, dedicado a Oscar Mirón Álvarez, de tono tropicalista y criollo, el yo poético admite:

Porque soy el hombre que tiene
hundida en el alma

la daga que afilaron
los rigores de las ciudades cerradas,
y mis plantas avezadas
a la mansedumbre del asfalto
se cansan y fracasan
en la verdura de tus laderas umbrías.

Soy como un hijo bastardo tuyo
que no tiene el alma vegetal,
como los que moran allá abajo,
en la aldea pajiza e inmóvil
lo mismo que barcos arrumbados. (24)

Las estrofas anteriores contraponen la ciudad y el campo, o selva, articulando el yo poético como un ser urbano disociado de su ente materno. Este yo poético es inherentemente diferente a esta madre y a sus plausibles hermanos, los habitantes del campo. A diferencia del yo poético, que goza de movilidad geográfica y temporal, los hijos “naturales” de esta madre son entes arraigados, aislados y callados.

Flor de tierra concluye con una sección titulada “Romances”, cuyo último poema titulado “La calle ancha” rescata las tradiciones y el color local de la Antigua Guatemala. La primera estrofa alude a los relatos que las ancianas oriundas de la ciudad cuentan sobre la acera de las calles de Antigua: “La ciudad de Antigua tiene / Calle Ancha en el costado / donde los vientos como faldas / levantan polvaredas. / De ella cuentan las viejas / que en noches añejas / - como rezan las leyendas - / hubo combate de barrio / en que zagales lanzaron pedradas. / Y que la calle, ancha se hizo / al frío paso del “Sombrerón” (51). Marsicovétere alude a la leyenda “El Sombrerón”, que relata cómo un enano con un sombrero grande enamora a mujeres que luego mueren. En seguida agrega Marsicovétere: “Quizá fueron los güegüechos / de Miguel Ángel los de la ficción” (51). Aquí el autor dialoga con *Leyendas de Guatemala*, de Asturias, y con los personajes que aparecen en el cuento “Ahora que me acuerdo”. Don Chepe y la Niña Tina son los mestizos (con güegüecho o bocio) que legitiman el relato del narrador/Cuero de Oro del

cuento asturiano y Marsicovétere, con la ayuda del hipérbaton, alude a ellos. La posibilidad de producir obra como la de Asturias y dialogar con la tradición popular se trunca al final del poema al admitir el yo poético que “pero los zagales grandes se hicieron / y aunque “El Sombrerón” / pasó y pasó mil veces por la leyenda / ya en nada creyeron” (53). La cultura y tradición antigüeña se vuelve algo digno de estetizar, pero persiste tan sólo como un ritual desprovisto de sentido, para Marsicovétere no puede vislumbrarse la leyenda viva en la época moderna.

3.4.3 Una noche de junio y El camino blanco y el camino negro: *la construcción masculina de lo femenino desde la perspectiva del lobo*

Las siguientes dos obras de teatro varían de la anterior porque no escenifican la victimización masculina, sino la femenina. Para desarrollar esta temática Marsicovétere dialoga con “La caperucita roja”, cuento de la tradición occidental que representa por excelencia la victimización femenina. Ambos *Una noche de junio* y *El camino blanco y el camino negro* aluden a la victimización de una figura femenina por entes masculinos asociados con la figura del lobo.

El cuento “La caperucita roja” proviene de la tradición oral francesa reelaborada por Charles Perrault (“Le Petit Chaperon Rouge”, 1697), por los hermanos Grimm (1812) y luego por diversos subsiguientes artistas a partir de la edición de cuentos de los Grimm. En las letras latinoamericanas uno de los primeros registros de este cuento se da en la poesía de Gabriela Mistral, quien incluyó un poema titulado “Caperucita roja” en *Ternura: canciones de niños*, publicado en Madrid en 1924. En la década de 1920 Mistral ya era una figura literaria conocida internacionalmente no sólo por su fama literaria, sino también por trabajar con José Vasconcelos en el Ministerio de Educación en el programa de desarrollo posrevolucionario del sistema educativo y luego representar a Latinoamérica en la Liga de Naciones. La figura y obra de

Mistral fue importante en la vida y actividad intelectual y cultural guatemalteca, y constituyó una fuente de inspiración para diversas revistas y agrupaciones feministas guatemaltecas, como asevera Marta Casaús en “La influencia de la teosofía en la emancipación de las mujeres guatemaltecas: la sociedad Gabriela Mistral”. Mistral indudablemente influyó en la obra de Marsicovétere, quien simpatizó con figuras literarias femeninas; en su colección de ensayos *Grazia Delleda* (publicado un año después de *Una noche de junio*) aparece un ensayo dedicado a Mistral. Es muy probable que Marsicovétere, además de las versiones de “Caperucita roja” de Perrault y de los Grimm, haya leído la versión poética mistraliana (que se asemeja más a la versión de Perrault, dado que no existe una figura paterna redentora).

El cuento “La caperucita roja” puede servir como una alegoría aleccionadora que advierte a los niños, más específicamente a las niñas, a seguir las instrucciones de la madre y no hablar con extraños. El cuento también ha sido sujeto de análisis e interpretación psicoanalítico, feminista, poscolonial, sociológico, económico, entre otros. Algunos críticos literarios que han estudiado el cuento desde un enfoque psicoanalítico son Bruno Bettelheim, Erick Fromm, Jack Zipes, Carl-Heinz Mallet, Alan Dundes y más recientemente Sandra L. Beckett y Ann Martin. En *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* Jack Zipes analiza el modo en que desde la primer registro escrito del cuento “La caperucita roja” ha transmitido y reflejado fantasías sexuales masculinas al mostrar cómo Charles Perrault y los Hermanos Grimm tomaron un cuento que originalmente relatava un ritual de iniciación social femenina y lo transformaron en un relato de violación en el que la heroína es culpada por esta transgresión social. En una de las versiones orales del cuento reproducida por Zipes titulada “La historia de la abuela”, por ejemplo, se narran no sólo las instancias en las que la niña revela sus propios deseos y exploración sexual, sino también el engaño del lobo por la niña, acción que resulta en su escape

(“A Second Gaze” 78). Este sujeto femenino independiente, hábil y valiente es el que se suprime y regula en las versiones posteriores de Perrault y los hermanos Grimm debido al influjo católico del primero y la ética protestante de los segundos.

Richard Chase Jr. y David Teasley, en “Little Red Riding Hood: werewolf and prostitute”, sostienen que el cuento refleja y propone un orden social en el que la mujer depende de la protección y tutela masculina, y en el que la independencia femenina es considerada como una desviación normativa. Las versiones de Perrault y los Hermanos Grimm han dominado la tradición oral y literaria en Alemania, Francia, Inglaterra y los Estados Unidos y por esta misma razón, asegura Zipes desde una postura foucaultiana, el cuento ha definido prácticas de socialización relacionadas a la identidad y comportamiento sexual y de género. Las variaciones que este relato ha tomado a través de los siglos y de los espacios geográficos proveen puntos de análisis discursivos fundamentales.

Reconociendo el lugar de producción des-centrado de la obra de Marsicovétere, pero también tomando en cuenta su identidad bicultural resulta importante analizar cómo este autor interpreta y reconstruye la narración de Caperucita Roja, de qué modo reproduce o rechaza posturas de subjetividad masculina y cómo se construye lo femenino en sus obras de teatro. En el caso de Marsicovétere el modo en que distintos discursos de identidad intersectan y dialogan como, por ejemplo, el discurso nacionalista de la Italia fascista y del Futurismo y la estética indigenista de la generación literaria guatemalteca proveen un punto de análisis sugestivo.

La primera obra de teatro publicada por Marsicovétere data de 1936 y se llama *Una noche de junio*. Marsicovétere le dedicó la obra a dos mujeres, madre e hija: Doña Adriana de Palarea y Aracely Palarea. Esta obra de teatro, señaló Marsicovétere en una entrevista, fue montada y financiada por el Teatro de Arte de Guatemala, pero el autor no precisa la fecha de

escenificación de la obra (Albízurez y Barrios 192). *Una noche de junio* no representa la fase más patente de juego formal del autor, pero registra unas primeras incursiones experimentales tal como el uso del discurso indirecto libre y el uso de la estructuración externa de un solo acto.⁸⁶ *Una noche de junio* es similar al monólogo dramático *La más fuerte* (1889), de Strindberg, porque constituye una sola escena en la que la Sra. X le habla a la Srita. Y. Pero, a comparación de *La más fuerte*, la obra de Marsicovétere constituye un monólogo en el que la protagonista, Elisa, relata mediante un discurso indirecto libre el daño psicológico producido por una violación perpetuada durante una noche de junio en su niñez. El monólogo de Elisa inicialmente se dirige a Alberto, el violador del cual está enamorada y cuyo retorno añora año tras año. El monólogo devela paulatinamente cómo la presencia de Alberto efectivamente constituye su ausencia.

Elisa vive en un plano emocional y mental en el que la realidad y fantasía se entrelazan: su diálogo y acciones descritas en las acotaciones giran alrededor de un personaje ausente, a pesar de estar en un “asilo de alienados” empobrecido ella cree que se encuentra en un palacio lujoso, y también cree que ha conservado su aspecto infantil a pesar de que su personaje es representado por una mujer envejecida. El diálogo de Elisa se escenifica la incapacidad de una mente infantil por entender su repentina y violenta inserción a la madurez sexual femenina. En su monólogo Elisa describe cómo tras haber sido violada una gran nube blanca entró en sus ojos y la transportó a un palacio de cristal en el que se sintió “como las heroínas de los cuentos que leía de pequeña” donde los duendes raptaban a las princesas y las encerraban en un palacio de cristal (10). Este personaje se encuentra en el quiasmo entre la niñez y la madurez, carece de un código para interpretar y relatar la realidad violenta que le ha tocado vivir. Como admite Bruno Bettelheim, el peligro que acecha a Caperucita es su sexualidad en ciernes que aún no puede

⁸⁶ Albízurez y Barrios consideran esta obra inédita y la fechan en 1943 (190); Cifuentes incluye esta obra de teatro en un listado de obras publicadas por la Colección Mínima, pero no provee una fecha de publicación (28).

operar adecuadamente por su inmadurez emocional: “The person who is psychologically ready to have sexual experiences can master them, and grow because of it. But premature sexuality is a regressive experience ... The immature person who is not yet ready for sex but is exposed to an experience which arouses strong sexual feelings falls back on Oedipal ways of dealing with it” (176). La fijación de Elisa en la imagen de su violador puede relacionarse al complejo edipal al que alude Bettelheim, también un síntoma del Síndrome de Estocolmo en el que la víctima resulta comprendiendo y simpatizando con su captor.

Sólo es con la ayuda de sus tres muñecos de estofa, Carlitos, Pimpim y Pimpinela, que Elisa logra distanciarse del trauma de su niñez y racionalizar el evento. Carlitos es un muñeco enamorado de Pimpinela que, junto con la ayuda de Pimpim, la enamora. Los muñecos masculinos son descritos como pícaros diferentes a los hombres de carne y hueso, como asegura Elisa en su monólogo: “Pero, en el fondo, son buenos chicos... Pimpim y Carlitos son unos granujas respetables, es verdad; pero te aseguro que nunca conocí un hombre como ellos... y sí conocí granujas... Pimpinela es un ángel” (11). El hablar de los muñecos conduce a que Elisa recuerde el día de su violación, momento en el que llevó a estos mismos muñecos de paseo por el campo. Al relatar ese día Elisa se proyecta e identifica con la muñeca al interpellarla como otra víctima de abuso masculino: “Contigo también el destino fue cruel, mi pobre Pimpinela, haciéndote mujer... El corazón de la mujer ha sido hecho para que se le destrozase... Así como Caperucita... ¿Recuerdas cuando te contaba de Caperucita? ... Así es el corazón de nosotras. El lobo nos acecha en la encrucijada disfrazado de oveja, y cuando nos tiene a su alcance... ¡pum! ... el zarpazo y nos devora...” (14). Esta última cita revela un primer y único encuentro con el lobo pero, a diferencia de las versiones de Perrault y los Grimm esta Caperucita/Elisa no tiene la oportunidad de coquetear o generar un pacto con el lobo para verse en la casa de la abuelita, ni

siquiera tiene la falsa opción de escoger uno de los dos caminos que resultan en su castigo. La imagen del lobo vestido de oveja alude a la cita bíblica “Guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros con vestidos de ovejas, pero por dentro son lobos rapaces” (Mateo 7:15), que sugiere prudencia frente a la apostasía. Teasley y Chase al analizar las variaciones de la base oral del cuento popular señalan que reproduce una alegoría, una lucha entre el bien y el mal (en la tradición católica entre Dios y Satán) detrás de las falsas elecciones que el lobo le presenta a Caperucita (como la falsa elección del camino a la casa de la abuela o la perdición). En la versión de Marsicovétere no existen ni siquiera estas falsas elecciones, no hay duda de la victimización de Elisa.

A pesar de su victimización Elisa-Caperucita años tras su violación admite cierto placer al rememorar el evento: “Yo sentía miedo de las grandes sombras de los árboles... pero tus besos me confortaban, me prestaban ánimo... ¿Y tus palabras? (...) Eran tan distintas a cuanto yo había escuchado, tan mágicas, tan extrañas, tan dulces, tan hermosas y tan subyugadoras, ¡que pronto sentí millones de alfileres que me pinchaban en la carne!” (11-12). Es curioso que Marsicovétere haya escogido la imagen de alfileres que le punzan la carne a la niña ya que según Chase y Teasley algunas de las primeras versiones orales del cuento, las que inspiraron la versión de Perrault, describen cómo el lobo le ofrece a Caperucita tomar un camino u otro para llegar a la casa de la abuela (el camino largo o el corto en algunas variaciones de la historia), estos caminos son el de los alfileres (asociado con la palabra francesa de lobo o hombre-lobo y, por antonomasia, con la brujería) o el de las agujas (asociado con la prostitución y también con la brujería):

Each character's selection of one of the paths reveals a destiny. Red Riding Hood's choice of the path of the needles is synonymous with her decision to

become a prostitute. The meaning of the line is revealed in an obscure nineteenth-century history that explains that among "women of doubtful virtue . . . bargains were struck on the basis of a package of bodkins or lace-needles, or aiguillettes, which they normally carried as a distinctive badge upon the shoulder, a custom surviving to Rabelais' day.

El momento en que Elisa acepta las palabras o interpretación de los eventos de su violador es cuando irónicamente se define su caída, se vuelve prostituta. No queda claro si esta asociación es otra herramienta utilizada por Marsicovétere para denunciar la internalización de la culpa que sufren las víctimas de abuso o si esta asociación refleja un prejuicio masculino propio proyectado en Elisa, reproduciendo la misma postura ambigua de deseo masculino en los textos de Perrault y los Grimm.

Al igual que el poema de Mistral, que caracteriza al lobo como un embaucador, viejo y de “ojos diabólicos”, la obra de Marsicovétere reiteradamente alude a la mirada masculina. Elisa repetidamente le pide a Alberto que la mire a los ojos, que la reconozca: “Ahora *mírame* a los ojos. ¿Qué? ¿Los encuentras un poco tristes, melancólicos? Los enamorados cuando ven a los ojos de la amada, siempre descubren en ellos sombras ocultas, amarguras, rastros de lágrimas... Es verdad. Pero, *mírame fijamente...*” (5, énfasis agregado) y “*Mírame*, yo estoy igual que entonces, en nada he cambiado... ¿No es verdad?... Mi cabello siempre negro y perfumado, los ojos vivaces, limpios, sinceros, puros y sin una sola sombra de tristeza... ¿Las mejillas?... ¡*Míralas!*...No; iguales... El tiempo en nada las ha herido. Están frescas, lozanas... Sobre ellas *tus ojos* no podrían descubrir la sombra de una sola arruga” (9, énfasis agregado). Elisa exige la mirada de Alberto para constituirse como objeto deseado, su daño emocional la ha llevado a pensar que existe sólo mediante su reificación. Para cosificarse Elisa debe permanecer en mente

y apariencia como la niña inocente que provocó la mirada del lobo, por eso reiteradamente le asegura a Alberto que ella conserva su semblante infantil. Elisa consciente y perversamente quiere reproducirse como deseo masculino. Esta mirada, desde un enfoque psicoanalítico y lacaniano, la presenta Jack Zipes como la mirada del lobo en diversas ilustraciones del cuento “La caperucita roja” para demostrar cómo el ojo de éste funciona y simboliza el falo y construye un espejismo femenino como objeto de deseo masculino inconsciente. Zipes cita a Larysa Mykyta para explicar este proceso autoerótico masculino:

...the sexual triumph of the males passes through the eye, through the contemplation of the woman. Seeing the woman ensures the satisfaction of wanting to be seen, of having one's desires recognized, and thus comes back to the original aim of the scopic drive. Woman is repressed as subject and desired as object in order to efface the gaze of the Other, the gaze that would destroy the illusion of reciprocity and oneness that the process of seeing usually supports. The female object does not look, does not have its own point of view; rather it is erected as an image of the phallus sustaining male desires. (Mykyta citada en Zipes 106-107)

Elisa llega a reproducirse como objeto de deseo hasta el punto que ella misma se retrata como una lolita preadolescente, excusando e inclusive simpatizando con su victimario:⁸⁷ “¿Crimen? ... ¿Un crimen? ... ¡Pero qué dices! ... No; ni pensarlo. Quizá fuiste un poco ingrato, pero no te reprocho, no te recrimino, no te enrostro nada, absolutamente nada....! ... ¿No me habías hecho conocer en un momento fugaz la *felicidad que para mí antes fuera un misterio, una*

⁸⁷ Elisa muestra señales de lo que luego pasaría a ser el síndrome de Estocolmo, lo que la Real Academia Española en línea define como la actitud de una persona secuestrada que termina por comprender las razones de sus captores. En el caso de Elisa, aunque fue retenida contra su voluntad por un período de tiempo corto, desarrolló una relación de complicidad y un fuerte vínculo afectivo con su victimario.

duda, una incógnita, una obsesión?” (12, énfasis agregado). La cita anterior produce lo que Susan Brownmiller determina los mitos masculinos de la violación en la narración de la Caperucita Roja: la habilidad de identificar a las mujeres como participantes activas de su propia derrota, implican que la mujer quiere ser violada y afirman el derecho masculino de ser ofensor/transgresor o protector/guardián de la ley (Brownmiller citada en Zipes, “A Second” 82).

El monólogo y descripción directa del personaje (castillo lujoso, apariencia infantil y aparición de Alberto) contrasta con la información de las acotaciones y las descripciones indirectas que se hacen de Elisa (asilo empobrecido, apariencia física de anciana y aislamiento) esta disyuntiva expone la inestabilidad emocional del personaje y conduce a que el lector o audiencia cuestione la veracidad de su discurso. La obra concluye cuando Elisa vuelve a proyectar sus deseos en sus muñecos, pero esta vez para facilitar un beso entre Carlitos y Pimpinela quienes, asegura la protagonista, por no estar vivos podrán ser eternamente felices aunque el amor entre ellos y entre los hombres nace de igual forma: “Se comienza jugando, luego un beso... ¡y se entrega la vida entera! ¡Y la sangre comienza a brotar del corazón , hasta que un día nos sentimos viejos, sobrados y no esperamos sino que llegue el instante...” (15). La obra concluye con Elisa, llorando, inclinada sobre sus muñecos. Esta escena final sugiere que el proceso catártico por el que ha pasado Elisa no representa una liberación del trauma infantil, sino un síntoma y ritual que ambiguamente desenmascara y perpetúa la victimización e infantilización femenina.

Una lectura poscolonial de esta obra de teatro podría identificar el personaje de Elisa o lo femenino con una subjetividad subalterna. En el encuadre americano esta “otredad” victimizada podría leerse como una alegoría de la violencia física y epistémica de Europa en el espacio y población del Nuevo Mundo. Por ello resulta problemático que el trauma infantil de Elisa la

aísle en cuerpo y mente de su propio entorno y ella no pueda construirse como sujeto al estar sumida en una infancia perpetua. Aunque el autor intente aproximarse y simpatizar con un cuerpo femenino victimizado por una transgresión masculina, tal como Asturias en sus *fantomimas* y en *Leyendas*, no logra construir y re-presentar esta subjetividad “otra” sin reinscribir parcialmente las relaciones desiguales de poder simbólico que construyen y mantiene esta otredad; se genera así una aporía poscolonial similar a la que Lund y Wainright perciben en la representación geográfica asturiana.

El camino blanco y el camino negro es una obra teatral experimental que también dialoga con el cuento “La caperucita roja”, pero esta escenificación incorpora a dos personajes, El Amante y La Amante. Esta, a comparación de la obra anterior, se basa en una unión heteronormativa, una relación consensual entre un hombre y una mujer que, como sugieren sus nombres designados, recíprocamente se aman. Esta obra, como se expondrá a continuación, varía de *Una noche de junio* porque admite una figura paterna que no victimiza, sino asiste al sujeto femenino.

Al inicio de la obra *El Amante*, tras un ataque de celos, busca alguna evidencia de infidelidad en su pareja. Esta sospecha se agudiza al notarse la presencia de una carta semi-escondida en el escote de *La Amante* y por la constante alusión de ésta de un camino blanco y uno negro: “-¿Por qué no fui por allí? No; el camino negro que se desbandaba para el otro lado me atrapó. La noche se desbordaba allí como un río lleno de rumores. A la orilla los lobos aullaban. Un lobo me tragó. Y el camino blanco siguió, siguió como una oveja corriendo...” (8). Contraponiendo el bien y el mal, *La Amante* relata cómo tras tomar una decisión equivocada, tomó el camino negro y un lobo, entre muchos, se la comió. Una vez más, se nos presenta de modo implícito el relato de violación de *Caperucita Roja* y su mensaje moralizador. *La Amante*

constantemente alude a un camino blanco del que se apartó: “Se veía un camino sin fin. Un caminito blanco... (6) y “¡Qué calma! Un camino blanco, como una oveja corriendo” (7). Esta ya no es una figura infantil que asume un estado de inocencia por medio de la fantasía como en *Un día de julio*, sino una mujer adulta que a pesar de reconocer su elección internaliza una culpa. La Amante vive en un plano interior que la separa de su entorno y de El Amante. Desde la escena inicial existe un silencio, una separación tangible entre los dos personajes; la primera acotación en la que predomina el silencio, el movimiento masculino, la pasividad y elusividad femenina:

El Amante

La escena se inicia con un silencio, al cabo del cual entra el Amante por la izquierda. Revela precipitación, violencia en sus movimientos y actitudes, pero a la vez frecuentes transiciones que manifiestan la indecisión que intenta dominarlo. En esta reiterada y ambigua lucha, surge un grave ademán, brusco, que corresponde al momento en que la primera decisión triunfa. Va hacia el armario. Lo abre y comienza a lanzar fuera todo lo que hay dentro... Abre las gavetas e igualmente, con suma excitación, violencia y furia, lanza los papeles y las cartas, dándoles antes una ojeada. Registra con avidez, con cólera, con sonrisas irónicas, con gestos indecisos, vagos, expresivos, dos o tres cajas de cartón que extrae de las gavetas.

La Amante

Se abre la puerta de la derecha y entra la Amante. Lo ve sin la menor transición, como si fuera una escena natural y corriente y se va a sentar al sofá que está casi al centro de la escena, sin volver a ver al Amante. Se sienta con calma, como si fuera a reposar... (3-4)

Esta primera escena dialoga con el cine mudo porque los gestos y movimiento escénico de los personajes ayudan a narrar la historia. Mientras que el hombre se presenta como un personaje activo y violento, la mujer escenifica una postura calmada y sumisa de “mirada ultraterrena” que “no puede interceptarse por ningún elemento terrestre” (9) y de movimientos corporales sonámbulos (posible guiño a la película muda *El gabinete del doctor Caligari* y al cine expresionista alemán). Esta primera escena es el preámbulo de una escena en la que El Amante,

interpretando las palabras de La Amante como una declaración de infidelidad, busca constancia de un engaño y reiteradamente la acusa de farsante. El Amante ve un sobre en el escote de La Amante y cree haber encontrado evidencia del engaño, éste intenta tomar el sobre y La Amante lo esconde y exclama: “No; el lobo, el lobo vuelve” (12). No se reconoce si El Amante simboliza el lobo o transgresor en sí o si La Amante asocia su accionar violento con la figura del lobo y subjetividad masculina, lo que sí se sabe es que la figura femenina sufre por asumir una culpa, en otras palabras ha internalizado el discurso de culpabilidad femenina judeo-cristiana a la que Zipes, Chase y Teasley aluden. La resolución del problema se da cuando El Amante logra ver el contenido del sobre que La Amante deja caer al suelo: resulta ser un retrato de sí mismo. Al reconocer que sus celos eran injustificables El Amante va detrás de La Amante y le grita, “¡Espera! ¡El lobo!” (14). Ella va caminando por el camino blanco y él por el negro cuando finalmente se juntan en un pasillo transversal. La acotación de esta sección señala que La Amante se deja tomar con mansedumbre por El Amante, a pesar de que lo identifica como el lobo, éste le dice “Todo volverá al principio. Todo será vivido de nuevo” (15) y, cuando los dos pierden de vista el camino blanco, le asegura: “El camino negro es manso como un ángel y está iluminado como una estrella”. En ese momento cesa la tormenta, el viento y los aullidos de los lobos que inició cuando La Amante botó el sobre al suelo y concluye la obra.

El final de *El camino blanco y el camino negro* dialoga y remite al texto de los hermanos Grimm porque para aplacar la violencia del relato de Perrault en el que ambas Caperucita y su abuela son devoradas por el lobo esta segunda versión admite una figura masculina, un ente paterno que salva y redime las transgresiones femeninas que han conducido a Caperucita a las fauces del lobo. Chase y Teasley ven en la inclusión del héroe-cazador de la versión de los Grimm el establecimiento de cierta simetría narrativa porque el elemento masculino defiende y

perpetúa el orden social mientras que conserva el mensaje originario del cuento: la mujer necesita de la guía y custodia masculina para conformarse como un sector productivo social. En *El camino blanco* no es hasta desvalidar sus celos que El Amante decide interceder y reparar la culpabilidad femenina causada por una transgresión masculina. El Amante le promete a La Amante un futuro manso e iluminado, se da un pacto que puede simbolizar el matrimonio. Por lo anterior, el adjetivo que describe y nombra a los personajes, “amante”, podría sugerir más que una pareja que se ama, una relación ilícita que atormenta y culpabiliza a la mujer. Este final escenifica la salvación femenina facilitada por una figura masculina y tiene múltiples interpretaciones porque no sabemos si el trauma de la figura femenina proviene de su asociación con un ente masculino que no es El Amante o es él mismo (y una posible relación sexual premarital) la fuente de su ansiedad. La Amante así como Elisa son dos personajes que habitan un espacio marcado por la violencia masculina.

El enigma de la identidad del lobo en *Una camino blanco* sugiere un conflicto universal ligado a la interpretación de la violencia e identidad masculina que Bettelheim percibe en la versión del cuento de los Grimm y como la contraposición simbólica cazador/lobo:

The hunter is the most attractive figure, to boys as well as girls, because he rescues the good and punishes the bad. All children encounter difficulties in obeying the reality principle, and they easily recognize in the opposite figures of wolf and hunter the conflict between the id and the ego-superego aspects of their personality. In the hunter's action, violence (cutting open the belly) is made to serve the highest social purpose (rescuing the two females). The child feels that nobody appreciates that his violent tendencies seem constructive to him, but the story shows that they can be. (181)

Si tomamos en cuenta la “mirada ultraterrena” de La Amante, reconocemos que este personaje es un espejismo del deseo masculino y constituye otro tipo de victimización de esta mirada masculina. El lobo y El Amante simbolizan un mismo ente y desde la perspectiva del psicoanálisis los dos extremos propuestos por el modelo estructural del aparato síquico freudiano: el Id y el Super-ego, el instinto y la faceta racional y moral masculina. Si aplicamos este modelo psicoanalítico a *Señorita Dama 2da* se podría considerar la tríada Caballero 1, 2 y 3 como un mismo ente (Id, Ego y Super-ego) desestabilizado por la separación de sus partes, el Caballero 1º nunca reconoce el consejo del Caballero 2º. Las mujeres simplemente cumplen un rol secundario en este juego de poder y desestabilización del cuerpo psíquico/social: son víctimas de este orden masculino o son transgresoras de él (internalizan la culpa). La Amante, así como Elisa y la Dama 2ª (y su pulsera) son pantallas de la mirada masculina; el único ente femenino que de alguna manera utiliza esta mirada para su beneficio es la Dama 1ª, quien es juzgada por transgredir la norma al cometer adulterio, mentir y abandonar a sus hijos. Una lectura similar se podría hacer del texto asturiano *Cuculcán*, en el que las figuras femeninas (siempre una femme fatale o una anciana; Yaí y La Abuela de los Remiendos) giran como satélites alrededor de otra tríada masculina, Cuculcán-Chinchibirín-Guacamayo. En el caso de *Chinfonya burguesa* la relación entre lo masculino y femenino se presenta como una relación horizontal que pretende ordenar y normalizar las funciones sociales y el cuerpo femenino.

Como la mayoría de la producción vanguardista latinoamericana, la obra de Asturias y Marsicovétere no logró solventar ni la disociación del cuerpo social masculino (la crisis de la nación) ni la función de la mujer en la conformación social moderna, pero al menos registró y conformó, desde diversos estilos y géneros, el reconocimiento de este malestar que incitó

diversos tipos de diálogo entre los campos sociales, culturales, políticos, económicos, entre otros dentro y fuera de América Latina que aún continúa.

3.5 CONCLUSIONES

Este capítulo proporcionó una breve interpretación y comparación de diversas obras de teatro de la vanguardia histórica centroamericana con la finalidad de exponer el carácter heterogéneo de la expresión dramática ístmica. La producción teatral vanguardista guatemalteca misma provee un ejemplo de esta cualidad heterogénea porque reúne obras formalmente experimentales de contenido disímil: la obra de Asturias constituye una variación de la vanguardia indigenista inspirada en la estética surrealista, en el trabajo etnográfico de Georges Reynaud y un discurso nacionalista maya- k'iche' y provee un modelo y discurso de mestizaje cultural, la obra de Marsicovétere y Durán, de tono cosmopolita e influido por el teatro futurista, escenifica la inoperancia del modelo nacionalista italiano en el territorio americano y, asimismo, escenifica una infructífera conformación nacional representada en la escisión entre la subjetividad masculina y femenina. Aunque ambos autores intentan en su obra teatral escenificar y visibilizar una subjetividad femenina desde una postura reivindicativa, esta operación resulta en una aporía o mimesis representacional que perpetúa las relaciones de poder simbólicas desiguales. Otro contraste que refleja la heterogeneidad de la producción vanguardista teatral centroamericana es el de la obra teatral nicaragüense, *Chinfonía burguesa*, y la obra de Marsicovétere y Durán porque aunque ambas producciones están estéticamente influidas por el teatro futurista la obra de este segundo niega la reproducción del discurso político y religioso del nacionalismo fascista

italiano en el terreno americano mientras que Coronel Urtecho y Pasos generan una obra moralizante que apoya postulados políticos y sociales de carácter totalitario. *Chinfonía* no se preocupa por la integración de subjetividades abyectas dentro del cuerpo social, sino por perpetuar la colaboración entre la burguesía y sector conservador nicaragüense, su nacionalismo propone una restauración, un retorno a un orden anterior. Marsicovétere no propone ningún modelo de conformación nacional viable y Asturias, por su cuenta, propone un modelo de mestizaje nacional que aún opera dentro de algunos circuitos letrados guatemaltecos.

El teatro vanguardista centroamericano no buscó desarticular la institucionalidad del género dramático. A pesar de haberse distanciado de la política estatal este teatro, en su momento de producción, pretendió autolegitimarse como una institución facilitadora de una identidad nacional alterna. Como postula Pelletieri, el teatro latinoamericano de la década de 1920 fue reformador y difirió del teatro iconoclasta europeo porque no buscó desarticular la función o institucionalidad del teatro o del arte en general; más que “vanguardista” este teatro fue “modernizador” (638).⁸⁸ A pesar de haber territorializado la producción centroamericana dentro del campo literario internacional (estas obras efectivamente circularon dentro de la red intelectual y letrada internacional) es necesario reconocer que lo hizo a costo de la desterritorialización de otras tradiciones culturales nacionales y regionales.⁸⁹ Ahí radica la aporía de la vanguardia latinoamericana en general, más que escenificar una rearticulación funcional de las ficciones fundacionales del siglo XIX, esta obra escenificó la inoperancia de la

⁸⁸ Pelletieri asevera que existen dos fases del teatro de la modernización latinoamericana: el primer período que abarca de 1920 a 1960 y el segundo que parte de 1950-60 en adelante. Este crítico erróneamente asume que la primera fase constituyó una postura imitativa de las influencias europeas y norteamericanas así como un rechazo de la tradición teatral latinoamericana previa, mientras que la segunda representa la producción teatral nacionalizada.

⁸⁹ Un complemento necesario a este trabajo es la investigación de la recepción y escenificación de estas obras de teatro. La constante presencia e influencia de Miguel Ángel Asturias y Miguel Marsicovétere y Durán en el ámbito político y cultural guatemalteco, así como el de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos en el nicaragüense hace el estudio de esta obra vanguardista un elemento esencial en el análisis de la construcción (y exclusión) de las diversas subjetividades de identidad cultural centroamericana y su papel en la historiografía literaria.

familia o comunidad nacional focalizada desde un ámbito urbano letrado. En otras palabras, esta obra rearticuló los tradicionales sistemas simbólicos de dominación cultural, atravesados por sistemas de dominación simbólica, sociopolítica y económica, a la vez que intentaron actualizar y renovar la producción cultural centroamericana. Por ende, esta obra no debe considerarse una consumación de una inclusión real del “otro”, sino como una primera y problemática fase de un discurso alterno que enmascaró y perpetuó prácticas de silenciamiento.

4.0 PERFORMATIVIDAD DESDE LOS MÁRGENES: LA CONSTRUCCIÓN DEL NARRADOR VANGUARDISTA CENTROAMERICANO

4.1 INTRODUCCIÓN AL GÉNERO NARRATIVO VANGUARDISTA

Tal como el resto de la producción experimental de la vanguardia histórica, la narrativa vanguardista latinoamericana asumió una postura iconoclasta frente a la estética realista y modernista, así como hacia la racionalidad positivista decimonónica. Asimismo, la obra narrativa de la vanguardia rechazó la mimesis aristotélica que operó en el arte del siglo XIX con el fin de generar una estética que representara el contexto contemporáneo en el cual fue producida. La narrativa vanguardista se caracteriza por captar el aceleramiento de la vida moderna y adecuarse al mismo proceso industrializador de la sociedad, por lo que su ambientación es urbana. Esta narrativa se caracteriza por dismantelar los fundamentos lógicos de la narrativa realista, reemplaza la verosimilitud de la trama por la subjetividad, desborda las fronteras genéricas, repudia el lenguaje estetizante, recupera la escritura antiliteraria y conversacional, enfatiza la importancia de la cultura popular e introduce nuevas formas narrativas (obra abierta, la metanovela, la novela paródica, la novela fílmica, la novela sin ficción, entre otros). La narración vanguardista se focaliza en el acto de escribir, en la función y los límites de la escritura (e implícitamente los del escritor/narrador), por lo que privilegia una

visión humorística (irónica, lúdica o paródica), se incorpora al lector en la misma escritura y se enfatiza la condición del artificio de la literatura. Esta narrativa adapta las diversas estéticas de los “ismos” (cubismo, surrealismo, futurismo, dadaísmo, entre otros) así como el lenguaje y cultura regional para procurar lo aparentemente antitético: una forma que ambiguamente expresa lo regional en forma universal.

Una de las obras de transición entre el Modernismo y la Vanguardia es el cuento *El hombre que parecía un caballo* (1914), de Rafaél Arévalo Martínez, obra que mezcla el código modernista con una nueva estética de experimentación narrativa. Entre la narrativa de vanguardia latinoamericana se encuentra *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, una alegoría paródica de la identidad híbrida brasileña; *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y los cuentos *El jorobadito* (1933), de Roberto Arlt, que reivindicaron la cultura popular mediante un lenguaje antiliterario; Huidobro escribió *Cagliostro*, novela-film publicada en inglés como *Mirror of a Mage*, y en 1935 publicó en colaboración con Jean Arp las *Tres novelas ejemplares*, tres breves relatos que parodian formas narrativas populares (fantástica, policial e histórica) (Verani, *La narrativa* 49); Arqueles Vela escribió en 1922 el relato “La Señorita Etc.”, luego publicada en *El café de nadie* (1926), obra que enfatizó el azar como conductor de relaciones y experiencias personales al fragmentar la trama lineal narrativa; Salvador Novo publicó en 1928 *Return ticket*, obra experimental de indefinición genérica que rememora un viaje a Hawaii (diario de viaje, libro de memorias, reportaje, autobiografía)⁹⁰; la obra de Oliverio Girondo, *Espantapájaros* (1932) e *Interlunio* (1937) marcó una preocupación por definir el acto de escribir o, en el caso de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), franqueó las

⁹⁰ Este texto en sí constituyó un “objeto vanguardista” según Verani porque la obra “venía envuelt(a) en una maleta con sellos y demás adminículos” (*La narrativa* 55). La presentación del texto vanguardista latinoamericano como fetiche dentro del campo internacional de las letras proveería un interesante análisis del modo en que se ideó y operó esta obra como capital cultural dentro del contexto de la globalización de inicios del siglo XX.

fronteras entre la prosa y la poesía; en 1928 Martín Adán publicó *La casa de cartón*, novela fragmentada, de referencias intertextuales e ironía antiburguesa que involucra al lector en su narración; la naturaleza ficticia e inventiva de la escritura y la incapacidad del lenguaje de representar la realidad fue presentada en el cuento *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), de Pablo Palacio, este mismo autor escribió *Débora* (1927), una novela en la que el narrador se presenta como un ente esquizofrénico.

Todas estas obras subvirtieron prácticas de escritura y de lectura convencionales. Asimismo, en Centroamérica se produjo narrativa vanguardista que pretendió modernizar la expresión cultural y a la vez que cuestionó estos mismos procesos de construcción cultural e identitaria anterior. Algunas de las obras narrativas de la vanguardia histórica centroamericana son *Maelstrom: films telescopiados* y *Pequeña sinfonía del nuevo mundo*, de Luis Cardoza y Aragón, y *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, así como el cuento “el sueño de serafín del Carmen” (1931) de Rogelio Sinán. La demás obra vanguardista centroamericana pertenece al marco cronológico posterior a la de la vanguardia histórica y reúne novelas y cuentos como *El alhajadito* (1961), de Miguel Ángel Asturias, *La ruta de su evasión* (1949), de Yolanda Oreamuno, y *La boina roja y cinco cuentos más* (1954) de Rogelio Sinán.

Las dos obras narrativas que se analizarán a continuación son: *Unos fantoches* (San José, 1928) del costarricense Max Jiménez Huete; las dos obras introductorias de *Leyendas de Guatemala*, “Guatemala” y “Ahora que me acuerdo”, de Miguel Ángel Asturias. Los análisis se enfocarán en la construcción de la subjetividad del narrador, su injerencia en la trama de la obra y la relación que establece con su público lector o recepción.

4.2 EL NACIMIENTO DEL GRAN LENGUA ASTURIANO EN “GUATEMALA” Y “AHORA QUE ME ACUERDO”

El cuestionamiento del poder hegemónico poscolonial asturiano, como se ha analizado en los capítulos anteriores, se manifiesta simbólicamente en su obra en las diversas representaciones del género femenino y de la masculinidad narrativa así como en la esquizofrenia del mestizaje. Patricia Lapolla Swier, por ejemplo, señala cómo en *El señor presidente* Asturias utiliza imágenes femeninas y prosa subversiva para socavar un orden simbólico distorsionado y representativo de una ley patriarcal dictatorial. Sin señalar la problemática de relaciones de poder poscoloniales entre el sector ladino e indígena, Lapolla Swier señala esta novela experimental como una narración que resiste estilos tradicionales de narración y escritura que subvierten relaciones de poder logocéntricas, pero también como una narración que intenta borrar los binomios tradicionales que instituyen este sistema (181-182). Arturo Arias señala cómo en *Leyendas de Guatemala* la femineidad resulta una presencia suprimida por la ambigüedad narrativa frente a un “otro” históricamente feminizado, el sujeto étnico subalterno, un “poeta-príncipe” llamado Cuero de oro. En *Leyendas* Asturias representa al sujeto subalterno desde su faceta masculina y esta articulación, especialmente dentro de la matriz de las relaciones de poder nacionales poscoloniales, conduce a una exclusión significativa.

Fue en París donde Asturias fusionó creativamente su conocimiento del acervo cultural Maya y la expresión vanguardista surrealista como el valor mágico atribuido a la palabra⁹¹ y el

⁹¹ La Leyenda del Volcán la palabra “Nido” representa una palabra sagrada, el símbolo vivo.

uso de la letanía⁹², la paradoja, y el uso de “hilos conductivos” (Prieto, “The tales” 810). La caracterización formal de *Leyendas* como obra vanguardista se establece, asimismo, por el uso de la superposición o yuxtaposición de elementos o asociaciones nuevas como: “(...) y los primeros relámpagos iluminaron el paisaje, como los fogonazos de un fotógrafo loco que tomase instantáneas de tormenta”; y “El sol, que iba sacando la cabeza de la camisa blanca del día (...)”. Como se estableció en el segundo capítulo de este trabajo, *Leyendas de Guatemala* representa una veta del vanguardismo indigenista del repertorio narrativo experimental centroamericano.

La primera sección de *Leyendas*, compone dos textos o cuentos introductorios breves titulados “Guatemala” y “Ahora que me acuerdo”. “Guatemala”, establece el contexto de las leyendas que le siguen, un espacio geográfico e histórico abigarrado y mestizo. Este texto alude no sólo a los personajes secundarios de “Ahora que me acuerdo”, una pareja de ancianos, que legitimarán al narrador como relator y traductor de las leyendas, pero también alude explícitamente a tres de las cinco leyendas de la colección, La Tatuana, El Sombrerón y El Cadejo. “Guatemala” comienza relatando cómo el narrador pasa por un pueblo en camino a una ciudad. Al atravesar el pueblo el narrador menciona la existencia de una tienda situada en el apeadero “donde se encuentran la calle y el camino” (9), cuyos dos viejos dueños aparecerán en “Ahora que me acuerdo”. Este pueblo conduce a un espacio urbano, una ciudad en sí mitificada por estar “formada por ciudades enterradas, superpuestas, como los pisos de una casa de altos” (10). Esta ciudad constituye un “(l)ibro de estampas viejas, empastado en piedra con páginas de oro de Indias, de pergaminos españoles y de papel republicano” (10). El tempo del cuento inicia

⁹² La letanía se crea mediante la repetición de frases e introducción de segmentos del Popol Vuh a la narración, un ejemplo del primero se encuentra en la Leyenda del Volcán: “Los tres venían del viento, como los pájaros se alimentaban de frutas. / Los tres venían en el agua, como los peces, se alimentaban de estrellas. / Los tres que venían en el viento pasaban la noche en los bosques, bajo las hojas que las culebras (...)” (Cuentos 23); un ejemplo del uso de la letanía se encuentra en la leyenda Ahora que me acuerdo que comienza con “¡Salud oh constructores, oh formadores! Vosotros veis, vosotros escucháis. ¡Vosotros!” (Cuentos 16).

lentamente, “La carreta llega al pueblo rodando un paso hoy y otro mañana” (Asturias, *Cuentos* 9) y adquiere velocidad cuando el narrador-Cuco de los Sueños rememora las etapas históricas que componen este espacio moderno y heterogéneo. El espacio en el que se sitúa esta tienda y sus dueños es un espacio fronterizo entre la ciudad y el campo, entre la modernidad y tradición similar al concepto acuñado por Beatriz Sarlo en relación a la obra inicial de Borges y algunos otros autores argentinos que escribieron durante las décadas de 1920 y 1930:

But there exists another Street, a symbolic space which frequently appears in almost every Argentine writer of the twenties and thirties ... In the Street, time is perceived both as history and as the present. This street is certainly proof of change but it may also become the site where these changes are turned into literary myth. For the modern street, criss-crossed by electric cables and the rails of the street-cars, could be denied, as writers looked behind it for the remains of a street which might not yet have been touched by modernization - that imaginary corner of the suburb invented by Borges in the image of *las orillas*... (Sarlo 13).

Este espacio fronterizo, como se señalará a continuación, enmarca la propia mitificación del relato, pero también la del narrador/Cuero de Oro como la voz elegida para transmitir y traducir la colección de leyendas.

El Cuco de los Sueños, un personaje/metáfora que representa la memoria, le facilita al lector imágenes vivas de ruinas (antiguas urbes) mesoamericanas como Palenque, Copán, Quiriguá, Tikal e Iximché. Este narrador “va hilando sus cuentos” y transporta al lector, mediante un trayecto ascendente, a evocar la historia colonial: “La memoria gana la escalera que conduce a las ciudades españolas. Escalera arriba se abren a cada espacio, en lo más estrecho del caracol, ventanas borradas en la sombra o pasillos formados con el grosor del muro, como los

que comunican a los coros iglesias católicas” (11). Esta historia se construye por un trayecto geográfico y temporal, se visitan las ciudades de Iximché (primera ciudad establecida por Pedro de Alvarado), Antigua Guatemala o Santiago de los Caballeros de Guatemala para concluir la narración en la ciudad de Guatemala o Guatemala de la Asunción (en el índice la entrada de “Casas pintaditas en medio de la Rosca de San Blas”, lugar al que llega el narrador, establece esta imagen como la ciudad cuando pasa la procesión de la Virgen de la Candelaria, que tiene una imagen de San Blas en el brazo). En este relato Asturias transgrede los límites de la temporalidad cronológica y establece una clara separación entre la nación moderna ladina y una concepción de Mesoamérica como un bloque como una geografía cultural y territorial alterna a ésta dado que Palenque se encuentra en México y Copán en Honduras.⁹³

Después de rememorar el espacio geográfico desde una evocación surrealista y establecer el carácter mestizo de tal, la narración alude a dos fuentes de escritura occidental: las crónicas de la conquista, “De los telares asciende un siseo de moscas presas. Un raz-raz de escarabajo escapa

⁹³ Asturias se adhiere a lo que en 1943 pasaría a ser la noción de Mesoamérica como un área cultural que une pueblos étnica y geográficamente separados. Winifred Creamer establece que a partir de 1943 la noción de Mesoamérica fue utilizada dentro de círculos arqueológicos y antropológicos para establecer los parámetros de una aparente homogeneidad cultural precolombina:

The basic connection proposed by Kirchhoff to unite the groups comprising Mesoamerica was language, and the geographic boundaries of language groups (Macro-Mayan, Macro-Otomangue, and Aztecoid) became Mesoamerica's perimeter. Within these linguistic boundaries, a number of shared traits were perceived as substantiating the existence of cultural homogeneity... these traits relate primarily to subsistence, settlement, and religious or ceremonial activities, accompanied by traits relating to specialization, rank, dress, trade, and warfare. (35-37)

Anterior a la publicación de Kirchhoff, el concepto de Mesoamérica como un modo de estudiar una propuesta unión cultural precolombina posiblemente ya había sido debatida por académicos con los que Asturias estuvo en contacto en París. La aceptación de esta teoría por parte de Asturias no sólo tendría apoyo en el trasfondo científico del postulado, pero también por su asociación con el idealizado unionismo centroamericano de las décadas de 1920 y 1930 (temática cubierta en el primer capítulo de este trabajo).

de los rincones venerables donde los cronistas del rey, nuestro señor, escriben de las cosas de las Indias” (Asturias, *Cuentos* 13); y la imprenta, “(l)leva oculta, en la oscuridad de su sotana, la luz. ..Fray Payo llama a la puerta de una casa pequeña e introduce una imprenta” (14). El discurso de Cuco de los Sueños se ancla en un relato cronológico de la historia nacional oficial, aparecen sitios y personajes reales o históricos que constantemente contrarrestan con los momentos surreales de la narración como Pedro de Betancour⁹⁴ y Fray Payo Enríquez de Rivera⁹⁵. El fluir de conciencia de Cuco de los Sueños se contrarresta con referentes reales y con alusiones al conocimiento escrito.

El desplazamiento temporal y geográfico de la ciudad-ruina a la ciudad moderna en el cuento *Guatemala* concluye cuando el narrador finalmente llega a la ciudad de Guatemala. Se cierra este segmento con retorno simbólico del narrador a su hogar cuando éste exclama: “¡Mi pueblo! ¡Mi pueblo!”. El uso del adjetivo posesivo enfatiza la identificación del narrador con el espacio narrado.

A pesar de las innovaciones experimentales de la narración y uso del lenguaje, “Guatemala” aún muestra algunos usos del estilo modernista como el uso de la comparación o símil y el uso de uso de joyas, minerales y materiales preciosos remite al modernismo dariano. La ciudad de Copán, por ejemplo, se describe con un matiz orientalizado: “En la ciudad de Copán, el rey pasa con sus venados de piel de plata por los jardines de Palacio. Adorna el real hombro la enjoyada pluma del nahual. Lleva en el pecho conchas de embrujar, tejidas sobre hilos de oro. Guardan sus antebrazos brazaletes de caña tan pulida que puede competir con el marfil más fino” (10). El gesto exotista persiste al describir la ciudad de Quiriguá: “La

⁹⁴ También conocido como el Hermano Pedro, el Santo Hermano Pedro de San José Betancur fue un religioso terciario franciscano y misionero español que fundó la Orden de los Betlemitas. Fue beatificado en 1980 y canonizado en 2002.

⁹⁵ Fue obispo de Guatemala e introdujo en la diócesis la primera imprenta en 1660.

arquitectura pesada y suntuosa de Quiriguá hace pensar en las *ciudades orientales*. El aire tropical deshoja la felicidad indefinible de los besos de amor. Bálsamos que desmayan. Bocas húmedas, anchas, calientes. Aguas tibias donde *duermen los lagartos sobre las hembras vírgenes*. ¡El trópico es el seco de la tierra!” (*Cuentos* 10-11, énfasis añadido). Este último fragmento refleja una ambigüedad frente a la representación y escenificación del narrador como sujeto mestizo porque aunque la ciudad-ruina contiene física y simbólicamente el poder soberano masculino éste se sostiene a base de un cuerpo femenino subyugado y se presenta como un espacio mitificado y orientalizado. Tal como en *Cuculcán*, la subjetividad femenina es silenciada para sostener un discurso masculino.

En “Ahora que me acuerdo”, Don Chepe y Niña Tina, dos ancianos con bocio y dueños de la tienda que se describe brevemente en “Guatemala”, operan como testigos legitimadores del discurso narrativo. El narrador visita a los ancianos en su tienda de pueblo para escucharlos contar las leyendas que éste luego transcribirá. Si “Guatemala” legitima el estilo formal y conocimiento histórico del narrador como sujeto/representante del mestizaje cultural de las leyendas, “Ahora que me acuerdo” cementa la mitificación y legitimación del narrador/Cuero de Oro como traductor y mediador de este texto/acervo cultural al atribuirle legitimidad oral a su discurso. Tal como Don Chepe y Niña Tina, los dos ancianos propietarios de la tienda, el narrador también se construye como una subjetividad mítica anclada al espacio de producción de la obra, *las orillas*. Los dos ancianos “(s)on el alma sin edad de las piedras y la tierra sin vejez de los campos”, y por “el influjo hechicero del chipilín” la Niña Tina no tiene consciencia del tiempo y Don Chepe, “por el hechizo del guardabarranca”, es transparente (Asturias, *Cuentos* 15). Asimismo, el narrador es también eterno porque pertenece a una línea patriarcal antigua, es un cazador que la noche delirante y el bosque consagra como Cuero de Oro: “Entré en el bosque

y seguí bajo los árboles como en una procesión de patriarcas...Primitivo, inhumano e infantil, en ese tiempo me llamaban Cuero de Oro...” (15). Diana Taylor señalaría lo anterior como una confluencia de dos sistemas de poder patriarcales, el liberal y el machista; para legitimar su voz marginalizada el narrador rearticula un discurso jerárquico y generacional masculino.

El relato continúa dentro de un bosque, cuando el narrador despierta “el eco de las tribus errantes que vinieron del mar” y presencia un baile y canto ritual que se describe en dos párrafos escritos en *itálicas* en el texto; la edición crítica señala que estos dos párrafos reproducen fielmente dos pasajes de la traducción del Popol-Vuh publicados por Asturias y J.M.G. de Mendoza en 1927 (*Cuentos* 16). A esta escena le sigue otra en la que el narrador describe los sucesos de una “noche delirante” (esta frase se repite constantemente dentro de la narración y el uso de la repetición y de la sonoridad del texto le atribuye originalidad oral o cierto “aura” benjaminiano) en la que se afirma una discursividad masculina, “En la copa de los árboles cantan los corazones de los lobos. Un dios macho está violando en cada flor a una virgen. La lengua del viento lame las ortigas. Bailes en las frondas. No hay estrellas, ni cielo, ni camino. Bajo el amor de los almendros el barro huele a carne de mujer” (*Cuentos* 17). En un estado de suspensión referencial y derrumbe sintáctico similar al de *Altazor* (el narrador sólo emite las vocales y en donde lo inorgánico adquiere cualidades humanas) el narrador es ungido como jefe por cuatro serpientes feminizadas. Mientras que el narrador relata esta historia a Don Chepe y Niña Tina, éstos reiteran la frase “Titilganabáh”, palabra que el índice define como “afeites para los jefes” (*Cuentos* 56), otorgándole legitimidad a esta ceremonia de investidura.⁹⁶

⁹⁶ Asturias ficcionaliza y mezcla su conocimiento de la cosmovisión Maya, ya que las cuatro direcciones del universo son representadas por los colores rojo, blanco, negro y amarillo. El cambio de amarillo a verde de una de las serpientes que ungen a Cuero de oro como jefe ejemplifica la libertad creadora que aleja la obra de Asturias del relato etnográfico.

...la medianoche se enroscó a mis pies y los follajes por donde habían pasado reptando los caminos, desanilláronse en culebras de cuatro colores subiendo el camino de la epidermis blando y tibio para el frío raspón de sus escamas. Las negras frotaron mis cabellos hasta dormirse de contentas, como hembras con sus machos. Las blancas ciñéronme la frente. Las verdes me cubrieron los pies con sus plumas de kukul. Y las rojas los órganos sagrados... (...) (*Cuentos* 18).

Las frases emitidas por los güegüechos son incomprensibles, el lenguaje o logos se desarticula porque no existe una conexión entre la frase emitida y su significación. Como se señalará a continuación, será el mismo autor el que nos desvelará el significado de estas frases enigmáticas, no Cuero de Oro, autorizando así al autor como intérprete del intérprete de los güegüechos: Cuero de Oro posibilita la intervención cultural del autor en el campo simbólico del poder ficcional.

La referencia a un impulso sexual masculino desenfrenado como el anterior continúa: “Aislado en mil anillos de culebra, concupiscente, torpe, tuve la sexual agonía de sentir que me nacían raíces” y “(m)is raíces crecieron y ramificáronse estimuladas por su afán geocéntrico. Taladré cráneos y ciudades, y pensé y sentí con las raíces...” (*Cuentos* 18). La referencia a la palabra “concupiscente” refleja la intromisión de la moral católica asturiana que en la totalidad de su obra asocia el acto sexual con un placer indecoroso y censurado que imposibilita la unión física y simbólica de lo femenino y masculino (ya señalamos la tensión liberal/militar anteriormente también). La explicación que aparece en el índice de esta escena alude la señala como un “acto carnal” (*Cuentos* 48). Arias llega a una conclusión similar “Sujetos sexualizados, representatividad ambigua: articulación de lo masculino/femenino e identidad étnica en Miguel Ángel Asturias”, ya que su análisis de la relación entre lo masculino y femenino en *Leyendas de*

Guatemala, El señor presidente, Hombres de maíz y Mulata de tal, conduce a la conclusión que: “Asturias está poseído por impulsos contradictorios – hacia un democratismo político y hacia un conservadurismo catolizante- cuyos deseos anárquicos y mecanismos de defensa inhibitorios estructuran no sólo su vida psíquica, sino sobre todo su poder de gestión imaginativa” (200). La posesión de este cuerpo feminizado se contempla como un acto indecoroso que a la vez inviste al narrador de autoridad de representación. Previamente a su consagración como Cuero de Oro el narrador señala que “...me siento atado a una cruz de hierro como un *mal ladrón*; mis narices se llenan de un olor casero de pólvora, trapos y sartenes” (*Cuentos* 17, énfasis añadido).⁹⁷ El narrador asocia el proceso de ser ungido como soberano con un sentido de hurto y culpabilidad. Aparece, nuevamente, una alusión al robo tal como en *Arquitectura de la vida nueva* en donde se percibe una ansiedad de representación.

El posicionamiento de Asturias como vocero del “otro” no se dio sin generar cierta ansiedad manifiesta en las relaciones de género y en el concepto de “organicidad” cultural. Asturias trata de conciliar cierta “inorganicidad” subyacente en la propuesta cultural de *Leyendas* al legitimar y autorizar su discurso desde la misma narración, pero también desde la representación del texto original acompañado por figuras y esquelas maya (este tema se expuso en la sección de *Cuculcán* del segundo capítulo). El anhelo de Asturias por escenificar y producir “autenticidad” maya despierta una preocupación: la imposibilidad de traducir y comunicar y escenificar el mestizaje cultural que él mismo propone.

⁹⁷ La figura del autor-narrador como ladrón es una constante en la totalidad de la obra asturiana. El símbolo del mal ladrón o maladrón lo trabajó Asturias en *El alhajadito* (1961), *Mulata de tal* (1963) y en *Maladrón* (1969). Como se señalará a continuación, esta preocupación ética y moral de transgresión y culpabilidad cae en “anxiety of influence” de la producción cultural europea tanto como una nacional. Arturo Arias establece que esta identidad en tensión es asignada al “mal ladrón”, sujeto abyecto de la narrativa fundacional cristiana (“Quetzalcoatl” 627). Esta misma cualidad cleptómana se le asigna al personaje Utuquel, de *El espejo de Lida Sal*, que admite que crear es robar (sentimiento muy afín a la intertextualidad borgiana).

Seguidamente, el narrador/Cuero de Oro interrumpe la narración de su consagración para pedirle a los güegüechos que le cuenten las leyendas de Guatemala y así facilitarle al lector las restantes leyendas de la colección, se reitera así la cualidad del narrador como recopilador, traductor, narrador y escritor de este acervo cultural oral abyecto. La consagración del narrador-autor como Cuero de Oro se ratifica cuando las enunciaciones de Don Chepe y Niña Tina se vuelven incomprensibles (la repetición de la palabra “Títlganabáh”) y enigmáticas:

- ¡Los ciegos ven el camino con los ojos de los perros!.. – concluye Don Chepe.
- ¡Las alas son cadenas que nos atan al cielo!... – concluye la Niña Tina.

Y se corta la conversación. (*Cuentos* 19)

El “Índice alfabético de modismos y frases alegóricas” al final de la edición, escrito por el mismo Asturias, esclarece el mensaje de estas palabras incomprensibles del final del relato:

Internóse (*Cuero de oro*) en la selva cuando aún era infantil; en ella pasó su juventud – bailes, locuras, torrente -, y como al fin y al cabo regresar es envejecer, ya de vuelta, en tanto se apaga el crepúsculo, siente el ansia de saber de su tierra y reclama a los güegüechos, que le cuenten las leyendas de Guatemala. El castillo pirotécnico de palabras azules, rojas, verdes, negras, blancas, amarillas, que acaba de quemar ante los “eternos” güegüechos, les ha valido lo que él buscaba: la confianza y la simpatía de ellos. Así lo deja entender Don Chepe cuando exclama: ¡Los ciegos ven el camino con los ojos de los perros!, que, con otras palabras, quiere decir: Éste nos ha descubierto, éste que es ciego, ciego para la magia, ha encontrado el camino con los ojos infantiles y un poco de perro que tiene. Y la niña Tina accede al relato, que Cuero de oro les pide, con estas palabras: ¡Las alas son cadenas que nos atan al cielo! Significando que, aun volando para escapar de Cuero de Oro, estarían siempre atados por el relato mágico con que acababa de deleitarles, con ataduras imposibles de romper (*El valor de la Palabra*). (*Cuentos* 48-9)

Este índice mencionado contiene citas de *Los Dioses, los Héroes y los Hombres de Guatemala Antigua* de Raynaud, textos que autorizan el referente etnográfico de *Leyendas*. En el índice se orienta a una recepción europea o internacional porque provee datos innecesarios para una recepción guatemalteca. Este índice revela cómo en *Leyendas Asturias* interviene no sólo como voz narrativa, sino también como autor en tanto que obra como traductor y facilitador de la comprensión textual, al controlar el referente de su obra Asturias controla la misma interpretación del texto. La consagración de Cuero de oro, la “mayanización” de la voz mestiza, exotiza al narrador y legitima la autoridad e intervención autorial. En el proceso, la fuente narrativa oficial, los güegüechos, son silenciados. Tal como la misma ciudad descrita en “Guatemala”, la narración adquiere una cualidad abigarrada que naturaliza un discurso de mestizaje de cimientos patriarcales. El espacio de resistencia que se genera en el texto no conduce a una narración subversiva e inclusiva porque simplemente rearticula o desplaza un discurso patriarcal occidental y autoriza una nueva modalidad de patriarcado.

4.3 NARRATIVA COSTARRICENSE: EL CASO DE MAX JIMÉNEZ HUETE Y *UNOS FANTOCHES*

4.3.1 *Unos fantoches en su contexto*

La obra inicial de Max Jiménez Huete, tal como la de Miguel Ángel Asturias, se vio influida por el lenguaje y estética vanguardista internacional y el entorno parisino de la década de 1920. Jiménez fue un artista multifacético que incursionó en la narrativa y poesía, pero también en la pintura, escultura, dibujo y grabado. Algunas de las esculturas tempranas de Jiménez como “El

beso” y “La mujer con perro”, admite Carlos Francisco Monge, inauguraron una nueva fase en la formación de la estética experimental costarricense (*El vanguardismo* 43). Fue en París donde Jiménez puso en práctica la experimentación estética vanguardista en su escultura que luego trasladó a sus textos escritos.

Tras abandonar el estudio de negocios en Inglaterra Jiménez, a los 21 años, se trasladó a París, donde tomó cursos de pintura y escultura en la Academia Ramson. En 1924 Jiménez se dio a conocer formalmente como artista cuando realizó su primera exposición, una colección de doce esculturas y algunos dibujos que exhibió conjuntamente con Celso Lagar en la Galería Percier en París (Chaverri 57). En París Jiménez se expuso a las diferentes corrientes de la vanguardia y, asimismo, conoció a intelectuales y artistas asociados con el movimiento de vanguardia latinoamericana como Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Alfonso Reyes y César Vallejo, con quien entabló una amistad (Chase 20; Chaverri 57).

La primera obra escultórica de Jiménez recibió el influjo de la vanguardia internacional; González Kreysa admite que la forma estilizada que se percibe en las primeras esculturas en bronce de Jiménez se atribuye a la influencia de escultores vanguardistas como Brancusi y Archipenko (61). Los óleos y escultura que Jiménez produjo a partir de 1935, según esta misma crítica, revelan otra notoria influencia vanguardista: el de la brasileña Tarsila do Amaral, quien estudió en Francia, bajo la guía de Andre Lhote, en la misma época que Jiménez vivió en París: “Max Jiménez indiscutiblemente supo extraer de su contacto con Tarsila do Amaral un lenguaje dirigido, particularmente, a la figura del negro, como testigo de la presencia afrocaribeña en nuestro continente”, González Kreysa agrega, “(e)n la obra de ambos artistas se construye un mundo en el que predominan las figuras voluminosas, estilizadas hasta su más alto grado, con toda la exuberancia telúrica que los trópicos pueden aportar a un ser creador” (62-63). Una

pregunta que lo anterior suscita es ¿por qué, a pesar de haber sido expuesto al discurso antropofágico desde la década de 1920 surgió lo afrocostarricense en la obra de Jiménez diez años después? Una posible razón es la visibilidad y protagonismo que la población afrocostarricense asumió dentro del discurso y lucha antiimperialista a partir de la década de 1930. La población afrocostarricense, antes invisibilizada por el mito fundacional costarricense basado en una noción de mestizaje y homogeneidad racial “blanca”, se utilizó para afirmar un discurso de soberanía nacional cuando algunos intelectuales y el partido comunista costarricense intervinieron a favor de los trabajadores negros en la costa del Atlántico, a quienes la UFCO había negado empleo (Bulmer-Thomas 352). La reivindicación problemática (como inclusión exclusiva) de esta población por el sector intelectual produjo obras como *Bienvenidos los negros* (1927), de Omar Dengo, y *Bananos y hombres* (1931), de Carmen Lyra. *Unos fantoches*, como mostrará su análisis a continuación, a pesar de criticar el mito fundacional de la nación costarricense al representar el fraccionamiento de la familia nacional reprodujo simbólicamente una de las bases excluyentes de mito porque suprimió al sujeto afrocostarricense del territorio nacional (los sujetos afroamericanos aparecen sólo en el barco que el narrador toma hacia París).

La subsecuente obra literaria de Jiménez no puede separarse del desarrollo de su obra artística general (plástica, xilografía, dibujo, óleo) porque muestra la misma influencia del lenguaje vanguardista. A partir de 1936 Jiménez incluyó dentro de sus textos literarios grabados y litografías propias enfatizando así lo que Monge señala como una simbiosis entre la producción literaria y artística de este artista multifacético (los dos volúmenes de la obra de Jiménez por la Editorial de la Universidad de Costa Rica reproducen estas imágenes). Las primeras ediciones de *El domador de pulgas* y *El Jaúl* incluyen ilustraciones de él, la primera incluye veinte xilografías y en el segundo incluyó un grabado para cada uno de los diecisiete capítulos de su

novela; en su poemario *Revenar* (1936) la primer letra de cada uno de sus cuarenta y dos poemas consiste de un grabado de Jiménez (Rojas 13). A pesar de no ser obra suya, la portada de *Unos fantoches*, grabado en madera cubista hecho por el arquitecto y pintor Teodorico Quirós (dirigente del grupo Nueva Sensibilidad, también conocida como la “generación nacionalista” de 1930) refleja cómo Jiménez identificó su obra literaria otras expresiones artísticas modernas.

La narrativa de Jiménez más conocida y analizada es *El domador de pulgas* (La Habana, 1936) y *El Jaúl* (Santiago, 1937), dos textos que parodian o invierten el género en el que se narra y critica el mito fundacional costarricense del siglo XIX. *El domador de pulgas* se ha leído tradicionalmente como una alegoría de la inoperancia del proyecto nacional reflejado en las relaciones de poder tensionadas entre unas pulgas y su amo, pero según un reciente análisis de Quesada Soto este texto difiere de la analogía clásica, asemejándose más a una sátira menipea debido a que no refuerza representaciones religiosas, morales o didácticas, sino las revierte mediante la parodia y la representación grotesca (lenguaje vulgar y escatológico) para reflejar un orden oficial improductivo (Uno 183). *El domador*, según este crítico, representa una antiutopía, una crítica de un orden social grotesco, enajenante y autoritario. Rojas et al. interpretan *El Jaúl* como una inversión del mito del pasado idílico costarricense al representar la nación como un espacio degradado (204-214). Quesada Soto apoya este planteamiento porque admite que a pesar de poderse leer como un texto realista *El Jaúl* ofrece una reversión paródica del proyecto civilizador “blanco” (Uno 190-205). Esta tercera novela dialoga con *El árbol enfermo* (1918), de Carlos Gagini (representante de El Olimpo), porque a diferencia de éste postula la degeneración nacional como legado de la época colonial y no de la intervención estadounidense en el ámbito nacional. A continuación se señalará cómo el cuestionamiento del orden y uso paródico de la narrativa que caracteriza la obra de Jiménez no se adscribe a sus dos últimas novelas, sino inicia

con *Unos fantoches*, narración que experimenta con el género dramático para criticar la doble moral de la élite social y la fragmentación del núcleo familiar/nación costarricense.

Antes que Quesada Soto haya admitido una relación intrínseca entre *Unos fantoches*, *El domador de pulgas* y *El Jaúl* al señalar que los tres textos parten de una metáfora central (aludida en el título de cada texto) que “sugiere siempre un proceso de enajenación, de carencia o pérdida de identidad” (*Uno* 175), pocos críticos habían incluido *Unos fantoches* dentro del repertorio narrativo-social de Jiménez. Un ejemplo de esta omisión crítica es *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central* (2006), de Méndez, porque aunque nombra a *Unos fantoches* como el primer texto narrativo experimental de Jiménez luego postula y analiza *El domador de pulgas* como el texto que marcó la separación formal y temática de la producción de Jiménez con el canon narrativo anterior (121). La escisión entre esta primera narración de Jiménez y sus dos sucesivos textos, así como la desvaloración de *Unos fantoches* por la crítica literaria recae en la interpretación de la producción vanguardista como simple experimentación o juego técnico, una composición demasiado críptica y fragmentada que rechaza y rehúye de una definición. *Unos fantoches*, a diferencia de los otros dos textos, no se narra desde una voz única ni una trama lineal sino mediante una trama fragmentada compuesta a modo de diálogo teatral, como un coloquio de voces (narrador, actores, autor, entre otros) en el que el mismo público interviene y constituye un personaje individual. Este texto sitúa a Jiménez como pionero de la narrativa costarricense vanguardista debido que otros autores y artistas asociados con la estética vanguardista, como los novelistas José Marín Cañas (*El infierno verde* (1935) y *Pedro Arnéz* (1942)) y Yolanda Oreamuno (*La ruta de su evasión* (1949)), así como el poeta Isaac Felipe Azofeifa publicaron la mayoría de su obra a partir de la década de 1940. A pesar de la existencia de un corpus costarricense de literatura de la vanguardia histórica, muchos críticos literarios

sitúan la producción vanguardista costarricense hacia la segunda parte del siglo XX. Francisco Albizúrez Palma, por ejemplo, es uno de estos críticos que ubican la producción vanguardista costarricense después de 1950, tras la publicación de *Trunca Unidad* (1958) - el primer poemario de Felipe Azofeifa - atribuyendo a este fenómeno una tardía influencia de la vanguardia internacional e ístmica debido al carácter aislacionista e individualista de la nación (*Poesía centroamericana* 73). Este error es explicado por Bernal Herrera en la introducción de la obra completa de Jiménez, publicada por la Editorial de la Universidad de Costa Rica, como resultado de la indiferencia o rechazo que la obra vanguardista de la década de 1930 tuvo en sus coetáneos:

Lastimosamente, tal y como había ocurrido en previamente con la experimentación literaria de *Unos fantoches*, las ideas y prácticas de *El Jaúl*, al igual que las utilizadas dos años antes en *El infierno verde* de Marín Cañas, no parecen haber tenido un fuerte impacto en nuestra literatura. Salvo en la espléndida *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno, más de diez años posterior a las novelas de Marín Cañas y de Jiménez, las lecciones de Marín y Jiménez sobre la utilización de técnicas vanguardistas para tratar los temas regionalistas entonces en boga o, caso de Oreamuno, para denunciar y desmitificar el mundo íntimo y las estructuras familiares, no será realmente aprovechadas en nuestro país sino muchos años después. (17)

Unos fantoches, para Bernal Herrera, representa un texto que “inaugura una faceta más vanguardista y experimental” de la narrativa y producción cultural costarricense (“El accionar” 5); Álvaro Quesada Soto señala la obra de Jiménez como “el primer intento en la literatura costarricense por construir un texto experimental: un texto que reflexiona, al mismo tiempo que se escribe, sobre las convenciones que determinan su propia escritura” (176). *Unos fantoches*,

escrito casi una década antes de *El domador* y *El Jaúl*, inaugura la narrativa social de Jiménez al generar una incisiva crítica que desmitifica el nacionalismo oficial.

Aunque Jiménez fue el primer autor costarricense en criticar el discurso nacionalista liberal desde una matriz ideológica y formal vanguardista, la generación anterior a la suya ya había comenzado a cuestionar esta ficción fundacional como una disgregación metafórica del núcleo familiar desde el mismo género que construyó esta ficción fundacional a finales del siglo XIX: el cuadro de costumbres y la novela realista. ¿En qué consistía esta narración fundacional? El modelo o comunidad imaginada nacional a) se delimitó al espacio del Valle Central, excluyó a la población afro-costarricense e indígena del territorio nacional, b) se basó en un discurso racial de mestizaje de predominancia española en el que los habitantes del Valle Central eran considerados “blancos”, c) originó a finales del siglo XIX pero se basó en un pasado fundacional, no en la Independencia como es resto de las naciones centroamericanas sino en la Campaña Nacional de 1856, la guerra antifilibustera contra William Walker, d) fue creado por el Estado Liberal y por un sector oligárquico-paternalista, El Olimpo, que representó a la nación como una gran familia. El siguiente párrafo describe el mito de la arcadia tropical:

Esa imagen tópica inicialmente se muestra como un cuadro de inmovilidad y equilibrio en el que una familia de labriegos y propietarios subsiste pacíficamente. Bajo el imperio de la ley y el orden los miembros de esta familia se enriquecen moderadamente alrededor del cultivo del café. El espacio geográfico se reduce al Valle Central, más allá de cuyas fronteras se encuentra el mundo exótico y lo ajeno. Este espacio es percibido indistintamente como paisaje y como propiedad que suele estar sujeto a una temporalidad cíclica. En cuanto al paisaje, la descripción idealizada lo aproxima a la que Sergio Ramírez ha denominado la

“imagen del país vergel” y cuyos orígenes se remontan en este caso a las descripciones colombinas. (Ovares et al. 23-24)

En adición, este mito fundacional conformó un modelo aislacionista porque, como explica Steven Palmer, Costa Rica se definió como una nación diversa al resto de las naciones ístmicas porque “no era presa de amargos sectarismos, no era beligerante, no existían instituciones feudales que obstaculizaran su desarrollo, no era revolucionario y no era indígena ni mestizo” (“Racismo” 113-114). La nación costarricense se construyó bajo la noción que su población, a pesar de haber pasado por el proceso del mestizaje, era preponderantemente “blanca”, ascendiente del linaje español similar a la población de Argentina, Chile y Uruguay (Palmer, “Racismo” 116). Este discurso de homogeneidad racial y cultural causó la expulsión de aquella población indígena y de herencia africana del territorio nacional y prestigió una ciudadanía delimitada al Valle Central, mestiza y criolla, que hacia inicios del siglo XX se designó como “blanca”. A partir de 1880 la ficción de una raza pura costarricense se estableció como discurso de identidad nacional porque el espacio del Valle Central separó a éste del espacio demográfico, geográfico, político y económico de los márgenes de la república donde vivían los guanastecos y negros anglicados de Limón; las actividades económicas del Valle Central no se habían desarrollado en la explotación de mano de obra por diferencias raciales y culturales, la población de la meseta vivió cierta homogeneidad cultural (la diferenciación por lo tanto se hacía entre la ciudad y campo, así como por diferenciaciones clasistas no estamentales) (Palmer, “Racismo” 117).⁹⁸ Esta tendencia aislacionista, el origen de sus habitantes (quienes eran descendientes de colonizadores españoles), su cultura democrática, el nivel educativo e

⁹⁸ El mestizaje ya dado debía conservarse y por esto asegura Palmer que el discurso nacionalista en Costa Rica se distinguió por adoptar supuestos del darwinismo social y la eugenesia, esta política de protección social, alfabetización y saneamiento social hizo que el discurso liberal costarricense se aplicara con cierto éxito en el Valle Central pero a la vez le cerrara las puertas de la ciudadanía a otros sectores sociales (117).

incluso la topografía “alpina” llevó a la nación costarricense a identificarse con lo europeo (Ovares et al. 8); por ende el título del ensayo crítico de Mario Sancho de 1935, “Costa Rica, la Suiza centroamericana”. Este discurso aislacionista se vio minado por el discurso antiimperialista de inicios del siglo XX que despertó simpatías ístmicas y continentales con motivo de crear bloques contra el influjo económico y cultural estadounidense en el territorio latinoamericano, y también por la agencia social, económica y simbólica que ciertas “minorías” sociales adquirieron dentro del ámbito nacional e internacional (mujeres, estudiantes, obreros, entre otros).

El grupo que consolidó en el campo de las letras esta comunidad imaginada, por medio de su obra literaria y periodística, fue una élite de intelectuales e ideólogos que pertenecieron a la oligarquía liberal y escribieron novelas costumbristas como Manuel Argüello Mora, Ricardo Fernández Guardia y Manuel de Jesús Jiménez. Este grupo constituyó el motor cultural que impulsó el proyecto político e ideológico del liberalismo costarricense. El Olimpo logró establecer un proyecto cultural de base positivista basado en el lema de orden y progreso reforzado por instituciones nacionales como el Archivo Nacional, la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional, este proyecto civilizatorio se dirigió hacia los campesinos y artesanos para convertirlos en “ciudadanos saludables, higiénicos, instruidos, patriotas, respetuosos de la ley, fieles a la ideología liberal y emprendedores” (Cuevas Molina 125-126).⁹⁹

Si el cultivo del café y la bonanza económica que éste le había traído a una población del Valle Central ayudó a cementar el mito de la “Suiza americana” a finales del siglo XIX, la crisis económica y cafetalera de finales de la década de 1920 ayudó a erosionar la imagen simplista e

⁹⁹ Cuevas Molina señala que la labor de este grupo se puede dividir en dos etapas: la primera de 1880 a 1889 en la que se “inventó” la nación costarricense, en la que se alfabetizó a la mayoría de su población y se delimitó el poder de la Iglesia católica; la segunda etapa abarca los primeros años del siglo XX y fue influida por la radicalización de algunos círculos intelectuales y la irrupción de la cultura de las masas (125).

idílica de la nación costarricense. Después de la Primera Guerra Mundial los Estados Unidos comenzó a posicionarse como el poder geopolítico y económico mundial, las exportaciones de café costarricense, producto del que dependía la economía costarricense, ya no iban a Inglaterra, sino a los EE.UU. Adicionalmente, la política expansionista norteamericana en Centroamérica no sólo había propiciado la construcción del Canal de Panamá y la independencia de este país y las invasiones de Nicaragua, sino había permitido (junto con el consentimiento gubernamental costarricense) el control de la United Fruit Company, dirigida por Minor C. Keith, de las exportaciones bananeras, así como del ferrocarril, empresas eléctricas, mineras y de transporte costarricense. El mito de una nación soberana fundamentado en lucha anti-filibustera de la Campaña Nacional ya no pudo simbolizar la soberanía nacional porque, y al igual que en Nicaragua, el plan de modernización liberal había propiciado un desarrollo económico asociado con la economía y modelo de modernidad estadounidense. El desfase causado entre la noción de soberanía, desarrollo y progreso nacional de fondo liberal y el imperialismo económico estadounidense de inicios del siglo XX puso en crisis el nacionalismo liberal latinoamericano, Costa Rica no fue una excepción.

En la década de 1920 Costa Rica no sólo enfrentó la presión del control capitalista estadounidense, también sufrió diversos movimientos huelguísticos y protestas de grupos sociales como el sector urbano (obreros, estudiantes, maestros y mujeres) que generaron sindicatos para luchar a favor de sus intereses (el derecho de voto de la mujer, a la jornada de ocho horas de trabajo, el derecho a vivienda y alquiler bajo, entre otros). El Partido Comunista, fundado en 1931, lideró muchas de estas organizaciones de los sectores populares e inclusive ayudó a la huelga bananera de 1934, interviniendo a favor de los trabajadores negros de la costa del Atlántico a quienes la UFCO les había negado empleo (Bulmer-Thomas 352); la continua

libertad de expresión y la defensa de libertades constitucionales (interrumpidas durante la dictadura tinoquista durante dos años) propició cierta libertad de expresión, aunque no sin tensiones, entre diversas ideologías no liberales (predominantemente posturas comunistas y socialistas).

A partir de inicios del siglo XX y más notoriamente en las décadas de 1920 y 1930 la literatura y arte costarricense registró la imagen de una nación en conflicto en la que grupos marginales tomaron papeles protagónicos. En la poesía Rojas y Ovares señalan una tendencia de reflejar una añoranza por una realidad más armónica y espiritual, mientras que el ensayo señala “la distancia cada vez mayor entre el discurso oficial y la realidad social cotidiana” (100 años 63). Más que en la lírica y en la ficción, la preocupación social de los autores costarricenses de inicios del siglo XX, la superación del criollismo e inicio de un nuevo lenguaje literario se produjo predominantemente desde el género ensayístico. Rojas y Ovares postulan la centralidad del ensayo y en especial el ensayo político y educativo como género desmitificador de la imagen idílica de la nación (68); *Costa Rica, Suiza Americana* (1935), en especial desmitifica la imagen utópica de la conformación nacional y constituye el ensayo más conocido de Mario Sancho. Sancho, junto con Jorge Volio, Vicente Sáenz y Omar Dengo fueron los representantes de esta nueva generación literaria que influyó en el ideario crítico de la producción vanguardista (Monge, *El vanguardismo* 51; Rojas et al. 177-188).

A pesar del predominio del ensayo, hubo narrativa que cuestionó la imagen idílica y familiar costarricense, Rojas y Ovares señalan la novela *El Moto* (1900), de Joaquín García Monge, como una obra representativa de la transición entre el cuadro de costumbres y la novela ya que relata la imposibilidad de un romance nacional entre dos jóvenes y el matrimonio de la joven con un anciano gamonal (72). *El árbol enfermo* (1918), de Carlos Gagini, escenifica

también un derrumbe del mito de Costa Rica como la “Suiza americana” y la postula como una nación en agonía como producto de la hegemonía estadounidense en la región centroamericana.¹⁰⁰ *Unos fantoches* se inserta en esta veta crítica de la narrativa tradicional costarricense al alejarse formalmente y temáticamente del cuadro de costumbres y del liberalismo tradicional pero, a comparación de la narrativa anterior, desde una narrativa experimental vanguardista aunque no sin reproducir ciertos postulados de este mismo mito fundacional.

Unos fantoches debe leerse, tal como *El Moto* y *El árbol enfermo*, como una obra que reformuló la comunidad imaginada costarricense pero que, a diferencia de estas dos novelas, lo hizo desde un estilo formal moderno. Aunque Max Jiménez no haya pertenecido a la generación de García Monge sí tuvo una relación cercana con él y fue influido por él; *Unos fantoches* le fue dedicado a García Monge y Jiménez publicó diversos artículos en su revista *Repertorio Americano*, como se presentará a continuación.

La literatura de inicios del siglo XX que cuestionó el modelo de nacionalismo oficial fue producida por dos generaciones en particular, los intelectuales de clase media que el esfuerzo liberal de instrucción pública de finales del siglo XIX produjo: Aquileo Magón, Pío Víquez, García Monge, Brenes Mesén, Lisímaco Chavarría y Juan Garrita (muchos de ellos contemporáneos de El Olimpo); y también por una segunda generación de ideología y estética heterogénea señalada frecuentemente como la generación del *Repertorio Americano*. En esta segunda generación aparecen frecuentemente algunos nombres de la anterior: Roberto Brenes Mesén, Rafael Ángel Troyo, José María Zeledón, Lisímaco Chavarría, Joaquín García Monge,

¹⁰⁰ Otras obras que Rojas et. al catalogan como obra de transición entre la producción del siglo XIX y la narrativa vanguardista es la primera obra de Carmen Lyra (*El barrio Cothnejo-Fishy* y *Bananos y hombres*) y *La mala sombra*, otra novela de García Monge (*Casa* 146).

Carmen Lyra, Luis Dobles Segreda, Daniel Ureña, Eduardo Calsamiglia, José Fabio Garnier, Omar Dengo y Mario Sancho (Quesada Soto, *Breve* 25). Quesada Soto llama a esta segunda generación la agrupación “ácrata” conformada por diferentes posturas ideológicas: “En esas búsquedas se mezclaban de manera ecléctica el espiritualismo teosófico, el decadentismo europeo del cambio del siglo, en anarquismo de Kropotkin, el cristianismo socialista de Tostoi, y el idealismo difundido por el ensayo *Ariel* (1900) del uruguayo J.E. Rodó, que oponía la “espiritualidad” latina al utilitarismo sajón de los yanquis” (*Breve* 26-27).

A partir de la década de 1920 este “abanico ideológico” incluyó nuevos discursos de nación propuestos desde América Latina (Vasconcelos, Haya de la Torre, Mariátegui, entre otros), modelos de nacionalismo continental que contrarió el mito fundacional liberal-aislacionista costarricense. Este fue un grupo de intelectuales y activistas sociales que se caracterizó por interesarse y defender los derechos de la clase social trabajadora; bajo la dirección de Omar Dengo, por ejemplo, García Monge, Zeledón, Lyra y Tovar ayudaron a fundar el Centro de Estudios Sociales “Germinal” (Quesada Soto, *Breve* 79-80). Estos intelectuales y autores simpatizaron políticamente con las minorías nacionales y, por ende, su literatura (cuadro de costumbres, novela realista, ensayo) reivindicó a sujetos nacionales que no habían protagonizado en el canon literario anterior. Cuevas Molina llama a esta generación la “nueva intelectualidad” de inicios del siglo XX y asegura que nunca constituyó un discurso dominante nacional, “no se asociaron al poder político del Estado, por lo que tuvieron un carácter marginal” (129). La generación de vanguardia, admite Monge, tampoco constituyó un discurso dominante porque a diferencia del agrietamiento de las formas tradicionales de ejercer la política, asegura el crítico, la cultura oficial seguía anclada en “una idea de la patria y a una poética en proceso de disolución (una suerte de modernismo criollo, aséptico e insustancial)” que se acentuó y reforzó

mediante las antologías y crítica literaria de Rogelio Sotela y obra de Roberto Brenes Mesén y Justo A. Facio (*El vanguardismo* 46-47).

Max Jiménez Huete perteneció a una generación de artistas que cuestionaron el canon literario y cultural de las dos generaciones anteriores (El Olimpo y generación “ácrata” o del *Repertorio Americano*) desde otra plataforma formal e histórica. Esta nueva generación vivió la agudización del imperialismo estadounidense, el colapso del mercado y la crisis económica así como la polarización entre el comunismo, fascismo y las democracias liberales, la concreción de una clase media urbana, entre otros cambios significativos. La generación a la que perteneció Jiménez es señalada como la generación “nacionalista” porque esta etapa literaria marcó un cambio generalizado en las artes nacionales en la que “cada vez es más fuerte la reflexión del lenguaje artístico sobre sí mismo, así como el desencanto y el alejamiento de la imagen idílica de la nación” (Ovares et al. 192). Esta generación “nacionalista” o generación de 1930 incluye a Rafael Cardona, Asdrúbal Villalobos, Rogelio Sotela, Carlos Luis Sáenz, Rafael Estrada, Francisco Soler, José Marín Cañas, Vicente Sáenz, Moisés Vincenzi, León Pacheco, H. Alfredo Castro, Raúl Salazar Álvarez y Manuel G. Escalante Durán, entre otros (Quesada Soto, *Breve* 39). Junto con otros artistas vanguardistas como Juan Rafael Chacón, Néstor Zeledón, Juan Manuel Sánchez y Francisco Zúñiga, Teodorico Quirós, Fausto Pacheco, Luisa González de Sáenz, Manuel de la Cruz González, Max Jiménez participó en la renovación del arte costarricense de inicios del siglo XX. Este grupo de artistas, según Quesada Soto, concentró su estética en la búsqueda de nuevos motivos de representación de lo nacional basados en la cultura popular, indígena o afrolatinoamericana inspirados en métodos y técnicas de representación provenientes de la estética vanguardista (Quesada Soto, *Unos* 157). La lista de artistas vanguardistas costarricenses de Carlos Francisco Monge difiere al señalar a los miembros

representativos del vanguardismo a Max Jiménez, Carlos Luis Sáenz, Joaquín Gutiérrez, Isaac Felipe Azofeifa, Arturo Echeverría Loría, Fernando Luján, Francisco Amiguetti y Fresia Brenes Hilarova (*El vanguardismo* 76). Dado que este grupo consistió predominantemente de artistas plásticos y pintores, y la mayoría de los autores nombrados escribieron su obra en la década de 1930, *Unos fantoches* registra una temprana y única muestra de literatura vanguardista costarricense. Junto con Jiménez, dos otros autores costarricenses son reconocidos por pertenecer a la vanguardia histórica: el poeta Rafael Estrada (Quesada Soto, *Unos* 168) y el dramaturgo Héctor Alfredo Castro Fernández, cuyas quince piezas dramáticas fueron escritas en francés y conocidas en Costa Rica tardíamente por su necesaria traducción (Rojas y Ovares 87).

Este grupo selecto de artistas vanguardistas nunca constituyó una agrupación formal, como el caso de la Anti-academia nicaragüense, por la condición trashumante de la mayoría de los artistas vanguardistas costarricenses. Jiménez y la mayoría de los autores y artistas vanguardistas vivieron, publicaron y exhibieron su obra en el exterior, como afirma Quesada Soto: “Max Jiménez publicó casi todos sus libros y realizó la mayor parte de sus exposiciones en el extranjero; Francisco Zúñiga se trasladó a México en busca de horizontes más receptivos para su desarrollo artístico; José Marín Cañas publica la mayor parte de sus novelas en España y abandona en 1942 la literatura ante la indiferencia de los lectores y la crítica costarricense” (*Unos* 160). Monge también asevera que una agrupación de vanguardia se imposibilitó no sólo por los viajes y residencia de estos vanguardistas, sino también por la demografía reducida, la falta de liderazgo o mando central y, finalmente, por la formación individual de estos artistas (*El vanguardismo* 81). Jiménez, apoyado por su situación económica acomodada, vivió en Nueva York, La Habana y Santiago de Chile, ciudades en las que no sólo publicó su diversa obra literaria, sino también exhibió su arte (Monge “El vértigo” 19). A pesar de las largas ausencias

de su país natal, Jiménez siempre conservó vínculos culturales y afectivos con Costa Rica, como demuestran sus publicaciones en la revista *Repertorio Americano* desde 1926 hasta el año de su muerte en 1947, así como en su participación y colaboración en el Círculo de Amigos del Arte que operó de 1928 a 1936, grupo que organizó las “Exposiciones de artes plásticas” en Costa Rica (Monge, *El vanguardismo* 32).¹⁰¹

4.3.2 La importancia de la revista *Repertorio Americano* y la colaboración de Máx Jiménez Huete en la revista

Los manifiestos vanguardistas europeos y latinoamericanos mencionados en el primer capítulo fueron distribuidos y respaldados por un circuito internacional de algunos periódicos¹⁰² y revistas dirigidas y orientadas hacia una minoría intelectual identificada con la estética vanguardista. Entre algunas revistas conocidas se encuentran *Amauta*, *Martín Fierro*, *Ulises*, *La falange*, *Bandera de provincias*, *revista de avance*, *Prisma*, *Proa*, *Klaxon*, *Hélice*, entre muchas otras. La única revista asociada con la vanguardia internacional publicada en Centroamérica fue *Repertorio Americano*, editada y publicada por Joaquín García Monge en Costa Rica. *Repertorio Americano* se publicó de 1919 a 1959 y se identificó como un “Semanao de cultura hispánica. De filosofía y letras, artes, ciencias, educación, misceláneas y documentos”

¹⁰¹ Para leer más sobre estas exhibiciones consultar Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937) de Eugenia Zavaleta Ochoa.

¹⁰² Schwartz asegura que muchos periódicos no publicaron artículos que las revistas lograron publicar en este periodo por la censura impuesta a ellos o por “la criba de la gran prensa”, pero existieron algunos autores que lograron usar los periódicos de gran tiraje para difundir sus ideas como Marinetti en *Le Figaro* de París; el artículo que Rubén Darío escribe sobre el futurismo fue publicado por *La Nación* de Argentina (Darío era corresponsal europeo de este periódico); Mariátegui publicó muchos de sus artículos en *El Imparcial* y *Variedades* de Lima; el movimiento estridentista mexicano publicó en *El Universal Ilustrado*, entre muchos otros (Schwartz, *Las vanguardias* 44).

conformado por “múltiples secciones (que) cubrían artículos sobre escritores, reimpresiones de otros periódicos, poesías, ensayos y reseñas de libros” (Videla 173).

La revista, según Cuevas Molina, no recibió apoyo económico gubernamental ni de ninguna organización conocida, es probable que su financiamiento se haya basado en sus suscripciones y colaboraciones gratuitas, hecho que le otorgó cierta libertad editorial a su director, autonomía que no obtuvieron la mayoría de los periódicos de la región (151).¹⁰³ Al igual que Verani, Videla de Rivero también le atribuye a esta revista un carácter ecléctico que muestra la presencia de escritores de heterogéneas nacionalidades e ideologías como *Amauta* de Lima, *El Norte* de Trujillo, *Renovación* y *La cruz del sur* de Montevideo, *El mercurio* y *Atenea* de Chile, *Revista de revistas*, *Diario de Yucatán* y *Excélsior* de México, *La vida literaria*, *La nación*, *Síntesis*, *Babel* y *Nosotros* de Buenos Aires, *Revista de avance* de La Habana, *ABC*, *La gaceta literaria*, *La voz*, *La libertad* de Madrid, entre otras (173).¹⁰⁴ Entre la red de

¹⁰³ Las revistas, a comparación de los periódicos, no eran tan fácilmente censuradas como los periódicos que estaban a la merced de a) los gobiernos de turno, b) los ingresos de sus anuncios, c) la ideología de sus propietarios y d) la campaña desinformativa y perjudicial a los intereses latinoamericanos de los medios de comunicación internacionales; en Centroamérica el Associated Press ejerció presión sobre los medios de comunicación. En “¿Especulación desinformativa? La Primera Guerra Mundial en los periódicos del Costa Rica y El Salvador” Patricia Vega Jiménez puntualiza el influjo que las grandes compañías o agencias internacionales de información en el periodismo centroamericano y la opinión pública, y señala el carácter neo-imperial de estas agencias internacionales quienes desde 1859 “...habían llegado a un acuerdo para distribuirse el mundo, respetando las zonas de influencia de sus imperios, no sin diferencias y conflictos internos” (98). El mundo fue dividido por cuatro grandes compañías o agencias internacionales de información: Havas de Francia; Reuter de Gran Bretaña, Wolf de Alemania y, finalmente, el Associated Press de los EE.UU. Después de 1898, la AP llegó a controlar la repartición noticiosa de Cuba, Puerto Rico, Hawai, las Filipinas y América Central (Vega Jiménez 99). Es posible que por el control y poder coercitivo de la AP y algunos gobiernos y compañías estadounidenses la única revista centroamericana asociada con el circuito vanguardista internacional, el Repertorio Americano, haya tenido que mantener un tono moderado en sus publicaciones.

¹⁰⁴ Entre el período de 1924 a 1930 Videla de Rivera registra la colaboración de los españoles Gabriel Alomar, Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio), Azorín, Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Ramiro de Maetzu, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno; los uruguayos Horacio Quiroga y Carlos Sabat Ercasty; los argentinos Alberto Gerchunoff, Roberto Giusti, Arturo Capdevila y Leopoldo Lugones; los cubanos Juan Marinello y Felix Lizaso; los chilenos Joaquín Edwards Bello y Gabriela Mistral; los mejicanos Jaime Torres Bodet, José Vasconcelos y Alfonso Reyes; los peruanos Alberto Guillén, José Carlos Mariátegui, Blanca Luz Brum de Parra del Riego, César Vallejo, José Santos Chocano y Víctor Raúl Haya de la Torre; los colombianos Luis Vidales, Baldomero Sanín Cano; el costarricense Max Jiménez; el dominicano Pedro Henríquez Ureña; el venezolano Rufino Blanco Fombona; el ecuatoriano César Arroyo; el hondureño Rafael Heliodoro Valle, entre otros (173).

colaboradores adicionales se encuentran Miguel de Unamuno, Gabriela Mistral, José Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, José Pijoán, José Carlos Mariátegui, Pablo Neruda, César Vallejo, Eugenio D'Ors, Pedro Henríquez Ureña, Leopoldo Lugones, Víctor Raúl Haya de la Torre, entre otros. Rojas y Ovares señalan a *Repertorio* como un lugar de encuentro tolerante y respetuoso de intelectuales americanos y europeos (en especial, españoles) que creó una comunidad o espacio socio-político que concretaba la utopía de “una internacional del pensamiento”: una comunidad ideal, supranacional, política, básicamente hispano-americana que escribía y a la que se dirigía la revista” (62).

Verani asegura que esta revista tuvo difusión continental y que “...fue una revista abierta al mundo, que propició contactos latinoamericanos y dedicó espacio a expresiones vanguardistas, sin pretender ser portavoz de las nuevas inquietudes, sino una revista con criterio amplio, que acogió a escritores de distinta filiación” (*Las vanguardias* 26-27). Uno de los circuitos internacionales con el que se identificó *Repertorio* fue el establecido por la revista *Clarté*, de Henri Barbusse. Esta revista propuso un discurso de izquierda cosmopolita con ideas antibélicas y anticapitalistas que proponían una aldea global socialista (liderada, por supuesto, por intelectuales socialistas). El manifiesto de la revista, publicada por Barbusse, Anatole France y otros intelectuales, fue reproducida en *Repertorio Americano* el 15 de enero de 1920 (Schwartz, *Las vanguardias* 47). La red de *Clarté* incluía revistas y periódicos en Argentina, Brasil, Chile y Perú. Otro “circuito” izquierdista internacional con el que se asoció esta revista fue el grupo de apoyo de la España republicana durante la Guerra Civil Española: “Hasta donde nosotros conocemos, no existe otra revista en Centroamérica y probablemente en toda América Latina, que haya dedicado tanta atención a dicha guerra convirtiéndose en vértice seguro de la acción americana en defensa de la España republicana” (Oliva 35). El apoyo de las fuerzas republicanas

españolas por la intelectualidad centroamericana muestra otro ejemplo del aislamiento ideológico en que operó la agrupación de vanguardia nicaragüense pro-franquista. Nicaragua produjo, según Oliva, el único manifiesto pro-nacionalista centroamericano titulado “Manifiesto de la juventud y de la intelectualidad nicaragüense a favor de la revolución nacional española” firmado por ciento cincuenta personas (88). A pesar de publicar en algunos momentos textos asociados con la extrema izquierda García Monge siempre mantuvo una veta humanista no fundamentalista.

Más que un medio de difusión de un individuo o grupo en especial, *Repertorio* produjo un collage de diversas publicaciones internacionales e insertó la producción de intelectuales y autores centroamericanos dentro del circuito de capital cultural internacional. A nivel centroamericano *Repertorio* significó un medio por el cual los intelectuales centroamericanos se mantuvieron informados de obras, ideas y literatura internacional y proveyó un medio por el cual artistas e intelectuales centroamericanos fueron introducidos a sí mismos y expuestos a un público cosmopolita. En el caso de autores centroamericanos, *Repertorio Americano* publicó ensayos de Vicente Sáenz, Rafael Heliodoro Valle, Luis Cardoza y Aragón, Emanuel Thompson, Diógenes de la Rosa, Mario Sancho, Joaquín García Monge, José Ángel Rodríguez, Salomón de la Selva, Medardo Mejía, Emilia Prieto, Salvador Mendieta, Max Jiménez y Octavio Jiménez; también publicó poesía de Alberto Velázquez, Francisco Méndez, Carlos Luis Sáenz, José Castro, Fernando Luján, Ricardo Segura, Moisés Castillo y Claudio Barrera, entre otros (Oliva 23). Este interés por proveer un espacio de diálogo internacional fue señalado por Raúl Haya de la Torre, quien expresó “*Repertorio Americano* es el mejor transmisor y receptor de las diversas corrientes intelectuales que se agitan en América Latina”, y “*Repertorio* se lee ansiosamente en Europa y he visto en Alemania, últimamente, que muchos europeos estudiosos de nuestro idioma

lo buscan como el verdadero mensaje de la nueva América Latina" (citado por Cuevas Molina 150-151).¹⁰⁵ *Repertorio* no sólo funcionó como un medio que puso en contacto a una comunidad intelectual internacional pero también unió a la comunidad intelectual ístmica que apoyó una corriente nacionalista antimperialista latinoamericana multifacética a inicios del siglo XX.

Repertorio sirvió como un motor que fortaleció la conciencia continental hispánica pero no desde una focalización neutral, como aseveran los críticos anteriores, aunque el mismo García Monge haya promovido esta concepción al omitir su voz editorial de la revista. A pesar de haber publicado un repertorio ecléctico de publicaciones García Monge no seleccionó estos textos al azar; las exclusiones de ciertos textos como la producción brasileña, según Pakkasvirta, genera un perfil ideológico puntual (145). Pakkasvista advierte que *Repertorio* reprodujo la versión oficial estatal de la nación liberal costarricense como una fortaleza paradisíaca, una "Suiza americana" en Centroamérica ya que las referencias al país eran "...unas pequeñas notas halagadoras sobre la particularidad pacífica y democrática costarricense en el contexto latinoamericano, expresadas por los escritores extranjeros" y que su mismo director sirvió como modelo del prototipo de un costarricense imaginado (trabajador, honesto y progresista) (154-155). A pesar de su interés por conservar una imagen de Costa Rica como un edén democrático, a partir de 1925 el discurso nacionalista de la revista se radicalizó en un nacionalismo antiimperialista (y pro-sandinista), alejándose así del discurso nacional oficial (Pakkasvista 164). En la revista se registraron dos formas de antiimperialismo: "(l)a versión conservadora y

¹⁰⁵ Cuando Haya de la Torre realizó su gira centroamericana en 1928 y pasó por Costa Rica García Monge fue uno de los más entusiastas organizadores de sus presentaciones. En su estadía en Costa Rica Haya de la Torre fundó el Centro de Estudios e Investigaciones Económicas, la Alianza de obreros y campesinos y una sección del APRA (Cuevas Molina 130). La ideología aprista no sentó en Costa Rica, dado que la mayoría de los intelectuales costarricenses se asociaron a otras organizaciones de diversas vetas izquierdistas como la socialista (Sáenz, Montero, Volio) o comunista (Carmen Lyra) (Cuevas Molina 131-132). El Partido Comunista costarricense se fundó en 1931.

“nacionalista” se basaba en la idea de una Costa Rica homogénea y unida que estaba luchando contra el usurpador extranjero” y “(l)a versión más radical y consciente de las cuestiones de clase [que] no sólo criticaba al capital y la usurpación extranjeros, sino también a las relaciones sociales e injusticias nacionales” (Pakkasvirta 160-161). Esta existencia de dos vertientes nacionalistas puede ser reforzada por Videla quien al analizar las publicaciones de *Repertorio* entre 1924 y 1930 percibe una ascensión de la influencia marxista mediante las contribuciones de Serafín Delmar y Magda Portal. Más que una separación entre una expresión vanguardista estética y una revolucionaria, como afirma Videla, este hecho señala la existencia y confluencia de diversos discursos de identidad nacional y continental (codificadas en la expresión vanguardista) que brotaron a inicios del siglo XX en Latinoamérica.

Uno de los eventos históricos en que *Repertorio* sirvió como vínculo y promotor de cooperación y unión centroamericana fue durante el levantamiento sandinista (apoyado por el APRA)¹⁰⁶. Froylán Turcios, secretario personal de Sandino, tuvo una presencia significativa en *Repertorio*, según Cuevas Molina, ya sea por enviar comunicados de Sandino o aportando artículos propios. Turcios también conformó el vínculo entre el Comité Pro-Sandinista en Costa Rica y Sandino, ya que era a éste al quien se le enviaba el peculio recaudado para apoyar la lucha sandinista (Cuevas Molina 163). Max Jiménez apoyó abiertamente a este comité sandinista desde las páginas de *Repertorio Americano*, ya que en “Fuerzas no balanceadas” admite: “En la

¹⁰⁶ Los Anti-académicos/Reaccionarios nunca apoyaron el plan unionista liberal (como Miguel Ángel Asturias, por ejemplo) porque la unión federal ístmica simbolizaba una posible pérdida de poder político del sector oligárquico. En *La Reacción* del 29 de abril de 1934 José Coronel Urtecho publicó un artículo titulado “El Anti-Gabino”, que condenaba a Gabino Gaínza, primer presidente centroamericano post-independientista, de traidor del Imperio y facilitador de la influencia perniciosa de la democracia y del liberalismo en la región. Aunque el oportunismo político de Gaínza posiblemente haya sido elogiado por Urtecho (en Sudamérica peleó por la Corona mientras que en Guatemala firmó el Acta de Independencia y se convirtió el primer presidente) éste nunca le perdonaría el haber facilitado la inserción de la política administrativa democrática-liberal a la región. Para leer más sobre este tema, consultar “Dios hablará por el indio de las Segovias: las bases sociales de la lucha de Sandino por la liberación nacional en Nicaragua”, de Volker Wunderich.

balanza humana el fiel se inclina en contra de los Estados Unidos pues como hombres han de llevar buena cuenta los sentimientos, y éstos tildan de todo poco antipática la intervención yanqui, y Nicaragua toda entera, apenas poblaría unos pocos edificios de la ciudad de Nueva York. Es por esta desigualdad que Sandino se nos presenta héroe sin ambages, y mide su arrollo con la muerte” (Jiménez, *Obra* 730). Jiménez, a pesar de apoyar la expulsión estadounidense del territorio nicaragüense, señala que el mismo partido conservador pidió el apoyo interventor y sugiere no caer en generalizaciones del interés intervencionista estadounidense porque algunos estadounidenses como el Sr. Roy T. Davis apoyan la desocupación. En defensa de una armonía política internacional y nacional basada en la democracia y la igualdad social Jiménez también toma una postura frente a las dictaduras latinoamericanas en “Tiranías de la América Latina”. Una obvia crítica de la dictadura tinoquista costarricense de 1917 a 1919 y a las diversas dictaduras militares que surgieron en América Latina a finales de la década de 1920, Jiménez repudia de nuevo las relaciones de poder desiguales entre las dictaduras y aquella población sometida por éstas en defensa de un sistema democrático y de igualdad social: “Vulgar es por fuerza quien oprime; no creo que tiranos superiores... y la vida hombre superior sólo se comprende en la libertad” y “Siento desprecio profundo por el individuo que necesita fanteoches revestidos de oro y azul para vivir, y siento lástima por los hombres atados y humillados a la más vulgar de las voluntades” (Jiménez, *Obra* 721). El repudio de la intervención estadounidense en Nicaragua y de la dictadura fueron algunos de los escasos temas políticos que Jiménez señaló en sus contribuciones en *Repertorio*, la mayoría de sus artículos se relacionan al campo cultural internacional y latinoamericano.

Como se señaló anteriormente, Max Jiménez contribuyó a lo largo de casi veinte años a *Repertorio Americano*. Jiménez envió colaboraciones a esta revista no sólo desde San José, sino

desde París, Madrid, Nueva York y Habana. Sus colaboraciones y su postura ideológica revelan cómo *Repertorio* congregó una amplia gama de posturas latinoamericanistas, especialmente durante la década de 1920 e inicios de 1930 cuando la izquierda aún no se había fragmentado y radicalizado como en los años posteriores. A pesar de haber apoyado la revolución sandinista y haber pregonado la igualdad social, Jiménez apoyó una postura “aristocratizante” o “arielista” del arte que se disoció del proyecto cultural de otros autores e intelectuales vanguardistas del momento. En los artículos titulados “Arte y proletariado” y “Aristocracia del arte” Jiménez establece el arte como sensibilidad extra-clasista: “El arte no tiene clases sociales, y quien esté dotado de alta sensibilidad por naturaleza, o haya traspasado los límites de lo vulgar, por su propio esfuerzo, será artista... Toda clase social puede producir seres de privilegiados sentimientos...” (Jiménez, *Obra* 716). Este autor se separa del pensamiento y obra de Diego Rivera y José Carlos Mariátegui a señalar que la cultura no brota de una sola clase social, el proletariado en el caso del artista mexicano e intelectual peruano, sino en una “alta sensibilidad por naturaleza” que puede brotar de cualquier clase social, de humildes pastores rusos o hidalgos (Jiménez, *Obra* 716). Aunque Jiménez nunca define claramente la noción del arte “vulgar”, reitera que “(n)unca existe plástica cultivada para el pueblo, antes bien: el artista eleva sus motivos populares a tal grado que dejan de hablar a sus mismos inspiradores” y “(e)so de un arte revolucionario, cosa difícil me parece; más que destrucción popular, el arte moderno comprende un aislamiento artístico causado por la ignorancia de las muchedumbres. Revolucionar es acomodarse muy bien a las nuevas tendencias sociales, pero el arte nada destruye, arte es amar el pasado” (Jiménez, *Obra* 714). Queda patente que Jiménez no favoreció un arte políticamente comprometido.

El 9 de agosto de 1930 Jiménez publicó en *Repertorio* un artículo sobre *Leyendas de Guatemala*, señalando a Asturias como un quijote guatemalteco: “Cada país debería tener su Quijote, Miguel Ángel Asturias ha escrito para Guatemala las leyendas de su patria” (*Obra 751*). A pesar de promocionar la primera edición de *Leyendas*, Jiménez critica la edición impresa española y por reproducir ciertas características modernistas (ya señaladas previamente en este trabajo): “He andado con las leyendas; viven en mi amigo. Miguel Ángel lo sabe de memoria; es parte ahora desintegrado suyo ese libro tan bello pero tan mal editado en prensas españolas”, y “Las leyendas están escritas en pompa indígena por un indio que no es Asturias, uno que otro toque de modernismo falso que desaparece ante el oro lavado de los ríos y las piedras talladas con sus hermanas más duras” (*Obras 751*). Jiménez explícitamente señala la eficacia de la “ventriloquia” cultural asturiana dentro de su propuesta de mestizaje cultural pero, como señala la siguiente cita, lo valora desde su escenificación oral y no necesariamente desde la página impresa:

Fuerza es con las leyendas remontarse a los tiempos en que los lagos eran de esmeralda, a los tiempos en que la naturaleza auguraba sus propias injusticias por el canto de las aves.

Yo no he leído las leyendas en tan mal porte; me parece profanar el cariño que se les guarda *al oírlas de boca de su autor; vestidas de todo el misticismo que merecen.* (*Obra 751, énfasis añadido*)

Jiménez, amigo de Asturias, privilegia no la escenificación del mestizaje cultural propuesto por las *Leyendas*, pero más bien la performatividad de esta misma propuesta cultural hecha por el mismo autor.

4.3.3 *Análisis de Unos fantoches*

Unos fantoches, escrita en 1928, constituye la primera prosa vanguardista de Max Jiménez, este puesto generalmente lo ocupa *El domador de pulgas*, su tercera obra narrativa escrita ocho años después.¹⁰⁷ A pesar de ser, por excelencia, la obra vanguardista de Jiménez, *Unos fantoches* no ha recibido atención crítica, un ejemplo constituye el estudio crítico de la vanguardia centroamericana escrito por Francisco Alejandro Méndez, *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central*, que a pesar de señalar a *Unos fantoches* como la primera obra vanguardista costarricense analiza la segunda obra narrativa del autor, *El domador de pulgas*. Algunos de los escasos análisis literarios de *Unos fantoches* es el de Álvaro Quesada Soto, en *Uno y los otros*, y el de Bernal Herrera, en “El accionar literario de Max Jiménez”. El estudio de *Unos fantoches* como primera obra vanguardista de Max Jiménez es una tarea esencial no sólo para un análisis de la narrativa general del autor, pero también para el estudio de la historiografía literaria costarricense que habitualmente sitúa la producción narrativa vanguardista nacional en la década de 1940, más de diez años después de la publicación de *Unos fantoches*. Esta obra de Jiménez no sólo marca la incursión de la narrativa costarricense en el campo de la vanguardia histórica, sino también escenifica (como la vanguardia latinoamericana en general) una problemática social enraizada en el desmoronamiento y cuestionamiento de instituciones del siglo XIX: *Unos fantoches* registra tensiones que imposibilitan la modernidad estética en el campo cultural costarricense, así como la disolución de la comunidad imaginada o familia nacional liberal.

¹⁰⁷ La primera publicación narrativa de Jiménez es *Ensayos*, una colección que, según Bernal Herrera, constituye una amalgama de ensayos impresionistas y modernistas de enfoque sensorial (Bernal Herrera, “El accionar” 5). Más que racionales, estos ensayos utilizan un lenguaje poético para transmitir ideas y sensaciones, un primer ejemplo de cómo Jiménez manipuló géneros literarios tradicionales de un modo creativo.

La portada de *Unos fantoches*, un grabado en madera de Federico Quirós, introduce el texto no sólo como obra, sino como objeto vanguardista. Inspirado en el cubismo analítico (descomposición de la forma y de las figuras en múltiples partes geométricas, generalmente de color monocromático) esta portada, reproducción de tinta negra y roja impresa en papel blanco, reproduce cinco rostros abstractos formados por líneas y ángulos geométricos que se superponen. La imagen se divide en dos mitades triangulares que forman un rectángulo, el título y nombre del autor componen la parte superior, la sección inferior está compuesta de rostros. La caracterización abstracta de los rostros de esta portada concuerda con el enajenamiento literario de los personajes principales de la narrativa, quienes carecen de nombres propios y son identificados por pronombres personales (él/ella) o por su función dentro del mismo texto (El público/el autor); el quinto rostro más abstracto representa al autor/narrador de la obra que adquiere un papel protagónico en su misma ficción. Esta portada ejemplifica y enfatiza la inserción del cubismo en el campo cultural costarricense, así como la influencia vanguardista en el arte de Jiménez.

La brevedad y estilo segmentado de *Unos fantoches* hace del texto una narración difícil de encasillar. Por lo anterior, la obra ha sido catalogada por algunos críticos como una novela, pero por su brevedad extensiva, veintidós páginas, también puede considerarse como un cuento largo; las acotaciones y estilo dialogado del texto también lo caracteriza como una obra teatral. Característicamente fraccionada como lo es la narrativa vanguardista en general, *Unos fantoches* se construye de breves secciones o párrafos narrativos titulados con el nombre del personaje que dialoga, la forma narrativa se asemeja al diálogo teatral e inclusive contiene, en la segunda sección, lenguaje acotacional que enfatiza y complementa las palabras de los personajes. Similar a la obra de Marinetti y Marsicovétere, los protagonistas se distinguen por la función que

desempeñan en la trama y por pronombres personales como Él, Ella, Autor, El marido, El amante, Otro personaje, Marido y Mujer. En *Unos fantoches* aparece un personaje adicional que registra las tensionadas relaciones entre el artista/intelectual y las masas urbanas a inicios del siglo XX: el público.

El narrador presenta al personaje “El público” como un tercer protagonista: “Un personaje más, el público, lo considero como una sola persona, pues que son tan afines las ocupaciones de cada uno que compone la masa y tan semejantes sus preocupaciones que bien se puede considerar como un mismo ser” (107). El narrador enfatiza la variabilidad y capricho de este público que “a manera de un niño, tal vez con la misma consciencia del chiquillo que acaricia su juguete preferido, que a momentos después ha destruir por su trato” (108). No es raro que en *Unos fantoches* el personaje El autor profiera: “Insiste en aclarar el autor que ha sido público de su relato, y a su vez fantoche de su público, que es lo que en verdad somos en la vida ¡fantoche! que acaso por muy torpes no sentimos los hilos por donde nos lleva el capricho de los otros y el destino” (123), porque este público no sólo interfiere en la trama de la obra, sino la somete a su juicio moral. La presencia y protagonismo de un público en la trama de *Unos fantoches* marca una escisión con la narrativa realista y modernista dado que las intervenciones y comentarios del público truncan la autoridad de un narrador omnisciente y desacralizan el acto de la escritura como proceso individual y espiritual. *Unos fantoches* resulta un espacio simbólico tensionado que proyecta la interacción entre un público y un autor/narrador.

La presencia del personaje El público señala un síntoma y una señal del rol social del autor en la época moderna: como ya señaló Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, la profesionalización laboral que inició a partir del siglo XIX condujo a diversos letrados-autores latinoamericanos a subsistir económicamente del periodismo, de los artículos y

obras publicadas en periódicos sujetos al gusto popular. En el caso del personaje El autor, tal como el caso del mismo Max Jiménez, el oficio de la escritura no parece ser un medio de subsistencia, sino una afición secundaria a su trabajo: “Había dejado por unos días empolvarse estas páginas y he de confesar que cada vez que vuelvo a este empeño tengo que hacer un esfuerzo para vencer la diaria preocupación y adaptarme a las andanzas literarias, acaso los aficionados a toda suerte de artes deberían vivir sin pequeños cuidados y hasta creo que para las artes se requiere una relativa ociosidad” (114).

Unos fantoches se compone de dos partes. La primera parte escenifica la relación tensionada entre una esposa y un esposo a partir del momento en que la sociedad en la que viven comienza a murmurar sobre un supuesto amorío entre ella y un amigo mutuo de la pareja llamado El amante. La segunda parte incrementa la tensión narrativa al insertar un segundo triángulo compuesto por El amante, La Mujer y un nuevo personaje llamado Otro personaje, la amante de clase humilde de El Amante. La trama de la primera y segunda parte está intercalada por una segunda narración: la del autor y el proceso de escritura de la misma obra. Este autor se identifica a sí mismo como un narrador vanguardista no sólo por la calidad experimental de su escritura, sino también por el tipo de impresión que busca generar en su lector: “Uno ama en un relato, un hilo continuado y fácil, mas eso es lo de siempre. Decía Cocteau, que al ver una obra nueva caemos del plano en que vivimos habitualmente, y la caída produce risa, o susto...” (114). Esta caída que produce el texto moderno, según describe El autor, se asemeja a la noción de “iluminación profana” que Walter Benjamin identificó en el poder del surrealismo de generar una sensación de desorientación o extrañamiento para incitar un cambio en el receptor. Para Jiménez el cambio deseado en el receptor no conlleva un mensaje radical sino más bien una toma

de conciencia de la doble moral de la clase media-alta costarricense, así como un añorado cambio de gusto estético que llevara a una mejor comprensión de la estética vanguardista.

El autor, a pesar de querer producir una reacción en su público, también expresa un interés claro en recibir la aprobación de este:

Podría aquí perfectamente terminar este relato, siempre es tiempo para terminar, una historia dejando así que trabaje la imaginación del lector, soy partidario de las cosas inconclusas... Además creo que entra en las emociones de estética aquello de contrariar el gusto habitual de las gentes, produciendo así un nuevo sentimiento.

Sin embargo, me asalta la idea del éxito, la idea de agradar, más el éxito es relativo, no todo lo que escribimos ha de gustar a todos, y lo muy aplaudido se va perdiendo... y acaso el éxito esté basado en el contentamiento consigo mismo.

(117)

La cita anterior ejemplifica la tensión general entre el artista vanguardista y su público, y la problemática de buscar la aprobación de una autoridad legitimadora, el público, cuando éste se muestra reticente frente a una nueva estética. La cita también enfatiza la conciencia metanarrativa o metadiscursiva de *Unos fantoches* (similar a la narrativa de Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Julio Garmendia y Gilberto Owen), un rasgo definitorio de la escritura vanguardista que derrumba la ilusión de una realidad narrativa. Formalmente esta obra se asemeja a otra narración experimental latinoamericana escrita casi cincuenta años después, *La hora de la estrella* (1977), de Clarice Lispector, dado que la voz autorial de Rodrigo S.M. irrumpe y genera a la vez la trama del personaje de Macabea.

Desde la sección “Antes del tema” (firmado por el mismo autor), *Unos fantoches* le advierte socarronamente al lector sobre la cualidad innovadora y experimental de la obra: “Tengo para mí, que todo relato puede hacerse en cuatro palabras, a menos de correr el riesgo de caer en lo fastidioso, censurable falta que he procurado remediar recurriendo a la novedad que traen consigo los cambios. Ha de abonárseme, por lo menos, buen propósito” (103). Esta cualidad innovadora y reduccionista, advierte uno de los personajes de la obra llamado El autor, le es atribuida a los cambios propiciados por la “vida moderna” que no sólo exigen calidad, sino brevedad narrativa:

Acaso este sistema de relato truncado no sea de lo corriente, el fin de conseguir brevedad, así, aunque el todo sea extenso, algo se logra si los eslabones de la cadena son pequeños. Culpa es de la vida moderna que nos exige variedad; la actividad en que vivimos no da lugar a escritos que pasen de cierto límite, para llenar páginas de páginas tiene que llegarse a un hablar, que roba tiempo al lector. La tendencia es general: reducir volumen y aumentar calidad. Es inclinación creer que en módica cantidad conviene el mayor esfuerzo de calidad.

También ha de repararse que más vivos son los trabajos cortos o por lo menos muy divididos, pues cada día se nos presenta en un nuevo estado de espíritu, y siendo breves, se evita la lucha entre lo que pensamos de nuevo y lo que ya tenemos hecho de trabajo. (113)

En la obra los personajes Él/El marido, El autor, el narrador y otro personaje llamado Max Jiménez se entrelazan, generando incertidumbre sobre las fronteras ficcionales y autobiográficas. La narración se construye desde tres voces: la del narrador intradieético que aparece al inicio de cada sección y en cuya segunda sección se autoidentifica como Max

Jiménez, la del público y la de un personaje llamado El autor. El juego de espejos entre el narrador, El autor, Max Jiménez (como personaje y como figura metanarrativa) se complica aún más porque el personaje llamado Él es un escritor de comedias que “(a)maba los personajes de sus comedias tanto, que fueron cobrando tal poderío sobre su ánimo hasta arrastrarlo a una comedia en su propia existencia, una comedia en el amplio escenario de los días” (105). La vida de este personaje, también llamado El marido, reiteradamente se traslapa con su obra y agudiza este juego de espejos: “Los acontecimientos lo iban arrastrando a jugar un papel en la comedia de sus días, y fuese apartando de la vida habitual, de la vida de sus comedias, para ser arrastrado a hacer de fantoche en su propia existencia” (111).

El narrador de *Unos fantoches* aparece tres veces en la obra, al inicio de la primera sección y dos veces en la segunda. En la primera parte el narrador señala la confluencia entre la vida real y la vida ficcional:

En principio todo relato, forzosamente tiene de autenticidad, la cual se pierde rodando de una a otra imaginación, y en ocasiones uno mismo se apropia tanto del tema que hasta se olvida uno que el vecino ha pasado por circunstancias similares. Me recuerda el caso presente esas paciencias de los niños: a capricho forma uno un paisaje con la propia vida mezclada a la de los otros, es así como empiezo a destacar desde un recuerdo imaginativo la primera figura. (105)

El narrador hace patente que el resto de los personajes son su creación y que éstos en sí están parcialmente basados en experiencias personales. La segunda sección comienza con otra intromisión en la que el narrador informa al lector que se encuentra en un barco transatlántico hacia París y que su obra fue publicada como folleto pero que ésta no tuvo buena acogida porque “...tantas gentes trataron de apropiarse del caso que se hizo imposible su circulación, múltiples

fueron las apreciaciones y de nada valieron las intenciones de hacer perderse a los personajes en una nebulosa de duda, el público hizo del autor uno de tantos fantoches de este relato” (121). Según Carlos Francisco Monge el libro de Jiménez realmente se retiró de circulación en Costa Rica debido a una “censura social”, ya que el texto pudo haber aludido a algunos coetáneos del autor (*La rama* 103). No queda claro si la segunda parte fue publicada antes o después de este incidente, pero este incidente establece un lazo intrínseco entre las experiencias de Jiménez y el narrador de *Unos fantoches*.

Herrera establece un lazo interesante entre la segmentación de *Unos fantoches* y la segunda parte de *Don Quijote* en tanto que este segundo texto, al querer separarse del texto apócrifo de Avellaneda, dirige a Don Quijote a Barcelona y no Zaragoza (6); asimismo, Jiménez, ante la interferencia del público/lectores señala la transformación de El Autor en otro personaje más y, en la segunda sección de la obra, se identifica el narrador con otro individuo llamado Max Jiménez.

La relación entre autor y narrador se estrecha aún más cuando el narrador reproduce una sección de crítica literaria de su obra:

UNOS FANTOCHES...es una obrita original quizás excesivamente original basada en una idea bella, genial, de firmes caracteres, inconclusa, no por incapacidad sino por darle un incentivo más de belleza; en su desarrollo hay observaciones y figuras de verdadero valor literario y psicológico, pero pocas veces hemos visto un desacierto más notable que el de la forma de esta obra, desacierto de dicción que obscurece totalmente el valor artístico de este ensayo de novela. No sabemos hasta dónde Máx Jiménez haya sido influido por ideas sobre el arte moderno al escribir UNOS FANTOCHES...pero sí son ellas las que han

restado méritos a su primera novela, puesto que él que es modernista en pintura, en escultura y literatura. (121-122)

La asociación entre el narrador y autor de *Unos fantoches* se estrecha porque el narrador se identifica como Max Jiménez. La alusión que la pieza crítica hace de Jiménez como artista Modernista enfatiza la aprehensión del autor por no clasificarse como tal, pero también acentúa la incompreensión de su obra vanguardista, no sólo por el público general, sino por la crítica literaria nacional. Este sentimiento de desacuerdo y apatía entre el autor y su recepción nacional paralela al del personaje El autor, cuya acotación final revela que ha decidido no concluir su obra sino dejarla con un final abierto, a pesar del gusto popular por concluir relatos, y que él, tal como el narrador/Max Jiménez, ha tenido que desplazarse a París con la esperanza de encontrar un público receptor más adecuado para su obra:

Aquí, en el viejo edificio que habito, con un panorama de construcciones de piedra que reciben tan poca luz que por momentos me parece que las piedras la sienten y dan gracias al sol cuando les manda unos de sus rayos, confirmo que los fantoches seguirán siempre viviendo, porque como se reemplazan las gentes de estas frías construcciones de piedras, unas y otras almas van sucediéndose en las mismas complicaciones de los días, y allá en la América, allá en el trópico, con sus atardeceres que acarician las palmas hijas del Mago Sol, o acá en Europa entre las tardes de triste plata, en el otoño que desviste a los árboles después de marchitar su túnica, encontrarán estas páginas como las casas frías del paisaje que a mis ojos son, habitantes, fantoches nuevos, siempre existirán, Él, Ella, El Amante y nunca faltará Una Mujer... 127

Ante una obvia incomprensión de su narrativa moderna en el espacio nacional, El autor y el narrador/Jiménez se ven obligados a desplazarse a un clima más frío que quizá brinde una recepción más cálida de su obra. La modernidad literaria no tiene recepción fértil en América o, en el caso de Jiménez, en Costa Rica. El autor vanguardista debe, para procurar comprensión y aceptación de su obra, desplazarse a otro espacio. Es por lo anterior que la dedicación de Max Jiménez a Joaquín García Monge se vuelve un reproche a los literatos y críticos costarricenses que no apoyan la producción vanguardista: “Sabemos los jóvenes cuán duro es iniciarse, y hemos de pagar tributo a la mano firme que llena de conocimientos se tiende a los muchachos. Hay quienes gozan de la misma buena voluntad pero no lo hacen, acaso, por falta del requerido y libre juicio, y el temor, por consecuencia, de que sus augurios resulten fallidos” (*Obra 101*).

Unos fantoches no sólo señala la problemática, vista desde la focalización de un autor, de la escasa aceptación de la obra vanguardista en América y la preferencia general pública de la estética modernista/realista. El texto también señala una escisión en la conformación de la familia nacional y critica los discursos y prácticas clasistas, sexistas y racistas que perpetúan estas divisiones sociales nacionales. En *Unos fantoches* ninguno de los núcleos familiares constituye una unidad, una institución social funcional, porque ninguna de las familias compone una unidad heteronormativa tradicional. La trama de *Unos fantoches* se basa en la relación problemática y distante entre el autor y su recepción nacional, pero también entre Él/El marido y Ella, situación que lleva al público/sociedad a percibir un amorío entre Ella y El amante. La pareja no posee hijos y los dos personajes culpabilizan al otro por no tenerlos (112). Ella aparenta ser fiel a su esposo “la verdad es que de mí de todas suertes, y yo sin pecado” (115) y él intenta dominar sus celos, pero éste se deja influir por la opinión pública y el discurso masculino y misógino que subyace al estatus quo social: “(*Haciéndose examen de conciencia*). La verdad

es que a mí me gustan las mujeres en general, y ¿por qué a ellas les está vedado el derecho de que les agraden varios hombres? Claro está que a mí no me gustaría que ese fuera mi caso, además yo estoy completamente seguro de mi esposa. Y, sin embargo, yo tengo trato con otras mujeres” (115). Esta oscilación entre el discurso paternalista y una postura más ecuánime hacia el rol y función social de la mujer se percibe en las siguientes acotaciones de Él: “Sin explicación definitiva, o acaso por los cuidados que debe tributarse a la familia, la mujer debe fidelidad a su esposo, es una cosa histórica, y hasta llegándose a la naturaleza algo más animal que el hombre, se ve que un macho sirve de continuador de la especie por el medio de muchas hembras” pero, a continuación el personaje duda de su lógica al agregar “y sin embargo a éstas, si bien se repara, lo mismo les da que sea uno u otro, no andan ellas buscando al autor de sus hijos...” (115). Las dudas de Él se disipan al hablar con El amante y al escucharlo negar las acusaciones públicas.

La crítica del texto ante la doble moral social se agudiza en la segunda parte de *Unos fantoches* por la hipocresía de El amante y Ella. Tras enterarse de los chismes sobre un supuesto amorío entre El amante y Ella, otro personaje llamado Una mujer (la amante verídica pero no oficial de El amante) lo enfrenta a él y le dice:

...¿te has creído que esa mujer es distinta a mí? Solamente por eso que llaman una posición social, pues bien, has de saber que ella es mucho más culpable que yo, que te guardo consideraciones sin tener ninguna obligación, simplemente porque te quiero, todo el mundo sabe lo que soy; en cambio ella que sí debería fidelidad al hombre que delante de mil ceremonias, en público, y regalos se le ha prometido, se porta como la más vil de las mujeres... (124)

El amante vive pero no está casado con esta otra mujer de “profesión dudosa” y su hija adolescente de incierta paternidad. Tras amenazarlo con ir a hablar con Ella, El amante le

asegura a su pareja que las habladurías son falsas, pero no sin caer de nuevo en un papel machista y paternalista dominante: “(sintiéndose otra vez dominador), si te andas metiendo en mis asuntos, has de saber que no me volverás a ver en tu vida, y luego, ¿quién me garantiza que solamente te dedicas a mí?” (125). Esta segunda relación sentimental, al igual que la primera, trunca la conformación de la nación construida desde un discurso de productividad heteronormativa, pero también expone las tensiones de clase y prácticas misóginas dentro de esta comunidad imaginada. La hipocresía social se exagera cuando Ella, tras enterarse de que su amigo frecuentaba a “una mujer de conducta baja”, y temiendo por su propia reputación, le pide que no la vuelva a ver. Ante esto El amante responde que “son habladurías de la gente; también a mí me han dicho que Ud. le anda guiñando el ojo a otros hombres y, claro está que, a mí nadie me mete en su vida, pero si eso continúa voy a decirle muy a pesar mío que aquí se van a promover los más graves hechos...” (127).

La crítica social implícita en *Unos fantoches* no se delimita al espacio nacional, ya que una vez en el barco hacia París el narrador relata cómo en el transatlántico es testigo de otros tipos de hipocresía:

Venía un señor que cuando le preguntaban si era alemán se ponía furioso y sin embargo, había nacido en Berlín...También venían señores manchados de negro, de las Antillas, que odiaban horriblemente y despreciaban a los de raza enteramente oscura...Venía una negra, esa sí sin el menor viso de blancura, los primeros días todo el mundo la hacía a un lado; la pobre negra se ponía a leer en voz alta para oír hablar, cuando una noche la oscuridad esa se sentó al piano y cantó una cosa lúgubre, que los ingleses encontraron maravillosa, desde ese día, fue un honor hablarle a la hija esa de la noche. (125-126)

Sin tener que explicar por qué los calificativos “señores manchados de negro”, “raza oscura”, “la oscuridad” e “hija de la noche”, entre otros, son términos que en el presente señalan lo que Jiménez quiso criticar en su momento, quisiera puntualizar cómo el autor irónicamente al visibilizar a la población afro-caribeña en el barco no visibiliza a la población afro-costarricense. En la ciudad en la que transitan los personajes de *Unos fantoches* no parece haber diversidad racial, la problemática social es más bien moral y clasista. Esto sugiere una probable aceptación inicial de Jiménez del mito de homogeneidad racial costarricense. Como se señaló anteriormente en este capítulo, Jiménez de modo implícito reproduce el mito fundacional costarricense basado en una noción de mestizaje y homogeneidad racial “blanca”. La problemática social que Jiménez le atribuye al espacio social nacional es el del clasismo, el machismo y la doble moral.

4.4 CONCLUSIONES

Ambos textos narrativos analizados, el de Asturias y el de Jiménez, representan dos vertientes de la estética vanguardista centroamericana. Si la obra de Asturias representa un indigenismo vanguardista, la obra de Jiménez, por su ambientación urbana, representa una vertiente cosmopolita. Asimismo, la obra de Asturias dialoga con el Surrealismo (debido a su cualidad onírica) mientras que la narrativa de Jiménez se identifica con la producción cubista y futurista (abstracción de personajes, incorporación del lector/audiencia en la lectura, escritura conversacional, uso de ironía, revelación del artificio de la literatura). Ambas vertientes narrativas utilizan una forma que ambiguamente expresa lo regional en forma universal, pero también escenifican el papel del narrador/intelectual en estas cartografías culturales. Estos textos

proveen un *performance* del rol social del autor latinoamericano en la modernidad porque los narradores son identificados con el oficio de la escritura y se encuentran directamente asociados con su autor. Estas narraciones se componen de planos textuales que entrelazan la trama narrativa con la figura metatextual del autor.

El mapa cultural propuesto por ambos autores varía, a pesar de compartir una estética experimental similar. La propuesta de Asturias intenta integrar y amalgamar el legado colonial con su interpretación del legado Maya-precolombino en un discurso de mestizaje cultural. Este discurso y producción se naturaliza como un discurso oral ambiguamente anclado en escritos coloniales y precolombinos que el narrador apropia, interpreta y luego relata como propios. El narrador, Cuero de Oro, funda y construye una identidad cultural y nacional, de modo similar al narrador costumbrista, realista o modernista generador de nacionalismos decimonónicos, pero desde nuevas coordenadas históricas y estéticas. Esta propuesta asturiana, a comparación con la de Jiménez, intenta construir un nacionalismo ausente; la obra de Jiménez prefigura una base nacionalista que, si bien es criticada por su doble moral y clasismo, opera como una institución social.

Aunque Asturias y Jiménez defendieron un efímero nacionalismo antiimperialista de base liberal, ambos autores generaron diversos estilos narrativos y diversas visiones sobre el papel del escritor y su función dentro del tejido social y la conformación de la nación moderna. La narrativa de ambos autores puntualiza la importancia y centralidad del autor/narrador en la conformación del discurso nacional/cultural; pero Asturias retoma el propósito vasconceliano que Lienhard interpreta como un proceso que pretende “salvar” al país por la cultura, por la “manipulación “progresista” de la cultura y la memoria popular del Estado” (530). La

modernización cultural guatemalteca, para Asturias, implicó una “mayanización” nacional, la inclusión simbólica del legado precolombino dentro de un discurso nacionalista ladino.

Jiménez, a pesar de su crítica de la doble moral social, se identifica con el arielismo de Rodó y defiende el arte como una sensibilidad extra-clasista desinteresada de la política; sus artículos en *Repertorio americano* destacan esta postura. La narrativa de Jiménez muestra un claro interés en escenificar el rechazo de la obra y autor vanguardista, Costa Rica (o Latinoamérica en general) resulta un espacio y cultura aún sumida en el siglo XIX reticente a entrar en el siglo XX.

Ambos autores presentan a un narrador masculino, pero su ambientación y compromiso social son distintos: Jiménez sitúa su trama en el espacio urbano y, aunque el narrador critique el trasfondo clasista y la doble moral de esta sociedad, se auto-exilia de este espacio. Asturias a cambio y, sin embargo, desde París, genera un narrador socialmente comprometido; por esta razón Asturias no utiliza la ironía y parodia en su obra, un rasgo patentemente vanguardista. El narrador asturiano genera una tradición e identidad cultural desde un espacio mítico, desde las orillas entre el campo y la ciudad, entre la tradición y modernidad. ¿Por qué se generarían estas dos posturas tan discrepantes en un espacio geopolítico pequeño como Centroamérica? ¿Qué procesos sociopolíticos y literarios llevaron a estos autores a concebir y construir narradores vanguardistas tan desiguales? El análisis de la construcción del nacionalismo guatemalteco y costarricense así como sus *ficciones fundacionales* ayudan a responder estas preguntas.

En *A Liberal Discipline: Inventing the Nations in Guatemala and Costa Rica, 1870-1900*, Stephen Paul Palmer analiza el nacionalismo como construcción cultural desarrollada por intelectuales liberales para fundamentar una hegemonía secular oligarca en Costa Rica y Guatemala. Mientras que en Guatemala los intentos de construir un discurso nacionalista

coherente fallaron, los intelectuales liberales costarricenses tuvieron éxito al generar un nacionalismo capaz de perpetuar el poder oligárquico:

In Guatemala the attempt to construct a coherent nationalist discourse was unsuccessful. The two poles of Guatemalan nationalism during the Liberal era were the desire to establish a Central American nation-state, and the dream of “civilizing” the Indian. Given the confines of liberal ideology, the failure to effect a Central American Union (conceived as the means to provide the cultural weight necessary to hispanize the Indian), and the continued resistance of Guatemala’s indigenous majority to assimilation, Guatemalan intellectuals were unable to construct a coherent nationalism. Costa Rican liberals had a much greater success in imagining a nation suitable for the reproduction of oligarchic rule. (Palmer abstract)

A manera de sustituir las relaciones sociales creadas por la Iglesia Católica en Centroamérica, el discurso liberal buscó crear una especie de religión cívica apoyada en tradiciones institucionales (educación, ejército, leyes, etcétera) que tomaron prácticas individuales en cada territorio nacional.

Costa Rica, como ya se señaló anteriormente, generó su discurso nacional desde una aparente homogeneidad racial “blanca”, una democracia naturalizada y como un estado pacífico. Las obras culturales que nutrieron este discurso de mestizaje naturalizado fueron las obras criollistas y los cuadros de costumbre publicados en periódicos nacionales (medio por el cual se crea un consenso de tiempo compartido, noción analizada por Anderson y Benjamin). Jiménez se distanció de estas obras criollistas y cuadros de costumbres al adoptar una estética experimental vanguardista. La narrativa de Jiménez escenifica la relación tensionada entre la

obra y figura de un autor vanguardista y un público insolidario y afanosa de la estética modernista. A pesar de criticar y señalar la doble moral y el patriarcalismo social, Jiménez reproduce parcialmente el discurso nacionalista costarricense del siglo XIX porque aún se formula desde una focalización masculina que busca el reconocimiento de un público receptor masculino y, a pesar de señalar el ostracismo social al que es expuesta una afro-caribeña en un transatlántico, no señala la exclusión de la población afro-costarricense dentro del mismo espacio e imaginario nacional costarricense.

Palmer señala que una de las diferencias por las que el discurso nacionalista en Costa Rica tuvo resonancia y no así en Guatemala porque la implementación de la ideología liberal en esta segunda nación afrontó diversas dificultades: una polarización entre los conservadores y liberales y, por antonomasia, un conflicto entre espacios tradicionales-católicos y seculares (generalmente asociada también con la polarización entre la población criolla colonial y el surgimiento del sector ladino-cafetalero), la persistencia de resistencia indígena y ladina (La Montaña y Los Altos) que se plasmó en una división interna del área nacional, y finalmente, la persistente noción de identidad nacional enraizada en la unión centroamericana (influida por Morazán, Valle y la idea de una Patria Grande) (51-58).¹⁰⁸ Este discurso unionista resurgió en diversos períodos de la historia nacional guatemalteca, como, por ejemplo, durante la presidencia de Barrios y después del derrocamiento de Estrada Cabrera (movilización social en la que participó Asturias). Aunque este discurso unionista nunca tuvo éxito, Palmer atribuye la persistencia del discurso unionista guatemalteco al miedo de una revolución indígena y a la necesidad de concretar una unión “ladina” trans-ístmica para contrarrestar esta posible revuelta

¹⁰⁸ Otras diferencias entre los procesos de construcción nacional de estos países, según Palmer, son la temprana iniciación de Costa Rica en la agroexportación del café (casi treinta años anterior al de Guatemala) y un discrepante “nacimiento” nacional (Guatemala la identifica en la Independencia de 1821, mientras que para Costa Rica el evento histórico lo constituye la “Guerra Nacional” contra el filibustero William Walker en 1856 (51-58).

de los “naturales” (180). Tarracena también señalan el miedo ladino, especialmente tras los levantamientos de Los Altos y La Montaña, de un miedo ante una “guerra de castas” similar a la de México (*Etnicidad* 65-75). Este discurso de unión trans-ístmica apoyada por un circuito internacional coincidió históricamente con no sólo el discurso del nacionalismo antiimperialista, sino también con el movimiento de vanguardia internacional que se apoyó por una clase media, letrada, de tendencia izquierdista, internacional. París, por supuesto, fue el centro del coloquio multilateral.

Para entender mejor el tipo de inclusión simbólica del legado Maya en la obra de Asturias se debe señalar cómo en Guatemala se perpetuó durante la colonia y luego durante la época de la independencia la práctica de lo que Tarracena llama “las dos repúblicas”, amparadas por distintas políticas asimilacionistas segregadoras: la diferenciación colonial entre criollos e indígenas y luego, en la época liberal, la perpetuación de esta diferenciación en la escisión ladino-indígena (*Etnicidad* 2-28). Es así como se creó una ideología étnica que moldeó el devenir histórico nacional desde la diferencia:

En el proceso de construcción de la identidad nacional guatemalteca subyace un proyecto económico y político oligárquico, de origen colonial, que se ha beneficiado del mantenimiento y recreación de las diferencias étnicas. Esto explica por qué el Estado guatemalteco no ha construido una nación homogénea pese a su discurso liberal e igualitario, y debido a que la única forma que ha tenido hasta el día de hoy de abordar legalmente la pluriétnicidad es por medio de la tutela de los indígenas. (*Etnicidad* 35)

El supuesto vacío colonial que dejó la Independencia dio paso al movimiento reformista liberal que invirtió la lógica del absolutismo al teorizar la representación electoral como relación

Estado-Nación, el problema, como asegura Tarracena este proceso reiteradamente restringió la ciudadanía (29-30).¹⁰⁹ A finales del siglo XIX e inicios del XX se da paso a una nueva etapa del liberalismo influida no sólo por el avance de la tecnología, sino también por los discursos positivistas-nacionalistas internacionales que postulan la necesidad de “regeneración” del indígena. Aparece entonces el Indigenismo en el arte y literatura, pero también dentro del marco de las ciencias sociales. Es así como aparecen, todos girando alrededor de la problemática del indígena, autores como Miguel Ángel Asturias, Jorge García Granados, Fernando Juárez Muñoz, Jorge Luis Arriola, Horacio Espinosa Altamirano y Jorge del Valle Matheu que en su mayoría aún proponen teorías asimilacionistas.

En Guatemala, como señala Palmer, las ficciones fundacionales del siglo XIX se plasmaron en una visión utópica liberal como *A vista de pájaros: cuento fantástico* (1879), de Francisco Lainfiesta, que situado en el futuro describe una Guatemala en la que el indígena, gracias a la educación que ha recibido, ha adquirido plena ciudadanía (185-186); la segunda visión que tomó la ficción fundacional fue la de un conflicto sin solución, Palmer señala *Conflictos* (1898), de Ramón Salazar, como una de estas novelas debido a que el romance entre Hernando Montemayor (ladino liberal) y María Luisa de Villacreces (criolla conservadora) resulta infructífero al morir su hija y, luego, la pareja (197-201). Como establece la siguiente cita, no sólo esta ficción fundacional problematiza la unión nacional liberal, la ficción guatemalteca del siglo XIX en general no logró instituir una fundación simbólica operante:

¹⁰⁹ El régimen liberal mostró ser el período más dañino a la identidad y práctica comunitaria. Si la mayoría de las mejores tierras cultivables a mediados del siglo XIX, más del 70%, se encontraban bajo el control de unas mil comunidades (Tarracena, *Etnicidad* 364) esto cambió durante el resto del siglo XIX e inicios del siglo XX por la expansión del cultivo del café en manos ladinas (y luego en manos de individuos y compañías extranjeras). Lo anterior se efectuó por la implementación de la ley de “bienes de manos muertas” y “baldíos”, que definió el buen y mal uso de las tierras nacionales (obviamente privilegiando la producción capitalista agroexportadora). Lo anterior redujo la cantidad de tierra de las comunidades indígenas y las cambió a manos ladinas. El censo enfiteútico se abolió en 1877, y las tierras fueron “vendidas” a sus dueños (o a los que pudieron comprar sus tierras) para propiciar la privatización de la tierra (Tarracena, *Etnicidad* 369).

Luisa is directly or connotatively linked to the colonial heritage: nobility, Catholicism, feudalism, Indians, asceticism and death, nature women, and irrationality. Hernando is the embodiment of progress, reason, science and technology, capitalism and production, mestizaje – in other words, of the ingredients for national potency. But in Guatemala there are no possible female counter-parts for Hernando: he must marry Luisa for hers in the only possible womb for the reception of this civilized seed. But within the confines of Salazar's liberal romanticism, this can never be a recipe for a nation since, if this womb is not exactly sterile, the national subject which emerges from it must be either still-born or too sickly to grow into maturity. Indeed, throughout the scant history of the nineteenth-century Guatemalan novel, there is rarely a satisfying narrative closure or resolution of any kind, tragic or comic. (Palmer, *A liberal* 201)

Asegura Palmer que una de las pocas novelas que contiene un final feliz es *Edmundo*, de José Beteta, obra que concluye con el desplazamiento del personaje principal, un granjero guatemalteco, en una edénica Costa Rica, jugando con un hijo rubio. Ante una tradición costumbrista/colonial como aquella establecida por la narrativa de José Milla y Vidaurre, o ante una tradición de ficciones fundacionales inoperantes, Asturias generó una narrativa que pretendió naturalizar y rearticular el discurso liberal desde una propuesta de mestizaje nacional. Este segundo intento de generar un discurso nacional no fracasó como los anteriores porque hacia la década de 1920 el ámbito socioeconómico y político que conoció Asturias en Guatemala había cambiado al del siglo XIX: el ladino ya se había convertido el prototipo del ciudadano nacional (el pasado precolombino se inició a representar como un pasado nacional glorioso dissociado de la población y cultura indígena) y los cambios socioeconómicos e históricos habían impulsado

una rearticulación de la ideología liberal.¹¹⁰ Por esta razón Martín Lienhard establece que las propuestas nacionalistas de Asturias muestran una relativa indiferencia a la opresión sufrida por la población indígena de Guatemala, y que intentan preservar o recrear el nacionalismo guatemalteco mediante el recuerdo del pasado sin transformar la situación de su presente (530). Si la narración de Asturias en *Leyendas* se contempla como una narración subversiva al estilo en que Lapolla Swier analiza *El señor presidente*, como un tipo de *écriture feminine* que desplaza concepciones tradicionales del autor y autoridad, desarticulando percepciones y relaciones de poder patriarcal occidental, es porque esta narración se sitúa en el margen de la producción occidental. La obra de Asturias territorializa un espacio de producción cultural centroamericana dentro del campo de las letras internacionales, pero, no hay que olvidar que lo logra al silenciar otras voces y subjetividades nacionales. En el siglo XXI, la producción cultural y propuesta de mestizaje cultural asturiano no puede ni debe interpretarse como un discurso inclusivo, sino un primer paso hacia un necesario diálogo entre el sector ladino y demás sectores “minoritarios” nacionales.

¹¹⁰ El régimen liberal mostró ser el período más dañino a la identidad y práctica comunitaria. Si la mayoría de las mejores tierras cultivables a mediados del siglo XIX, más del 70%, se encontraban bajo el control de unas mil comunidades (Tarracena, *Etnicidad* 364) esto cambió durante el resto del siglo XIX e inicios del siglo XX por la expansión del cultivo del café en manos ladinas (y luego en manos de individuos y compañías extranjeras). Lo anterior se efectuó por la implementación de la ley de “bienes de manos muertas” y “baldíos”, que definió el buen y mal uso de las tierras nacionales (obviamente privilegiando la producción capitalista agroexportadora). Lo anterior redujo la cantidad de tierra de las comunidades indígenas y las cambió a manos ladinas. El censo enfiteutico se abolió en 1877, y las tierras fueron “vendidas” a sus dueños (o a los que pudieron comprar sus tierras) para propiciar la privatización de la tierra (Tarracena, *Etnicidad* 369).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Albizúrez Palma Francisco y Catalina Barrios y Barrios. *Historia de la literatura guatemalteca*. Tomo III. Ciudad Universitaria, Guatemala: Editorial Universitaria de Guatemala, 1981. Print.
- Albizúrez Palma, Francisco. *Poesía centroamericana posmodernista y de vanguardia*. Colección Creación Literaria Vol. No. 22. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1994. Print.
- Almeida Guillán, Diana. "Alrededor del teatro de Vicente Huidobro: "Gilles de Raíz" y las conexiones entre el creacionismo y pirandellismo". *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*. No. 13 (1998-2001): 277-291. Print.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Colección Popular. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.
- Arellano, Jorge Eduardo. *Antología general de la poesía nicaragüense*. Nicaragua: Ediciones Distribuidora Cultural, 1984. Print.
- . "Bosquejo ideológico de Sandino." *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación* No. 63 (1990): 45-67. Print.
- . "El movimiento nicaragüense de vanguardia." *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación* No. 63 (1990): 69-102. Print.

- . *Entre la tradición y la modernidad: el movimiento nicaragüense de vanguardia*. Serie Literaria. San José, Costa Rica: Libro Libre, 1992. Print.
- . *Granada, aldea señorial*. Managua: Municipalidad de Granada, Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica, 1989. Print.
- . *Historia básica de Nicaragua*. Managua: Fondo Editorial CIRA, 1993. Print.
- . "Introducción." *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación* No. 83 (1994): 1-19. Print.
- . *Inventario teatral de Nicaragua*. Managua, Nicaragua: Biblioteca del Banco Central de Nicaragua, 1988. Print.
- . *Literatura nicaragüense*. 6. ed. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural, 1997. Print.
- . *Pablo Antonio Cuadra: aproximaciones a su vida y obra*. Ediciones Lengua 6. 2. ed. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1997. Print.
- . *Panorama de la literatura nicaragüense*. 3. ed. Managua: Ediciones Nacionales, 1977. Print.
- . "La vanguardia nicaraguense: antecedentes propulsores y desarrollo inicial." *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación* No. 81. (1993): 93-119. Print.
- Arias, Arturo. "Quetzalcoátl, hibridación y la identidad indígena: *Leyendas de Guatemala* como laboratorio étnico." *Miguel Ángel Asturias: Cuentos y Leyendas*. Ed. Morales, Mario Roberto. Colección Archivos. España: ALLCA XX, 2000.
- "Sujetos sexualizados, representatividad ambigua: articulación de lo masculino/femenino e identidad étnica en Miguel Ángel Asturias". Ileana Rodríguez y

- Raúl Antelo. *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales: lo trans-femenino/masculino/queer*. Barcelona: Anthropos, 2001.179-200. Print.
- “Travestismos, etnicidades, géneros: recodificación de símbolos en Miguel Ángel Asturias y Rigoberta Menchú”. XXII International Congress of the Latin American Studies Association. Hyatt Regency, Miami, FL. 18-20 de marzo 2000. Web. 1 de marzo 2014.
- ASIES (Asociación de investigación y estudios sociales). “Movimiento obrero urbano”. *Historia general de Guatemala. Tomo V: Época contemporánea (1898-1944)*. Dir. Jorge Luján Muñoz y J. Daniel Contreras. Guatemala: Asociación de Amigos del País, 1996. 293-306. Print.
- Asturias, Miguel Ángel y Mario R. Morales. *Cuentos y Leyendas*. Madrid: Allca XX, 2000. Print.
- y Amos Segala. *París 1924-1933: Periodismo y creación literaria*. Nanterre, France: ALLCA XX, 1988. Print.
- y Lucrecia Méndez de Penedo. *Teatro*. Madrid: ALLCA XX, 2003. Print.
- Baracco, Luciano. *Nicaragua: The Imagining of a Nation*. New York: Algora Publishing, 2005. Print.
- Bariatti, Rita. *Italianos en América Central: de Cristóbal Colón a Segunda Posguerra*. San José, Costa Rica: Editorial Alma Máter, 2011. Print.
- Barrantes Martín, Beatriz. *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*. Serie Literatura. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2007. Print.

- Barraza Arriola, Marco Antonio. *Antología de escritores del istmo centroamericano*. Colección Antologías. 1a. ed. San Salvador: Clásicos Roxsil, 1999. Print.
- Barrera, Trinidad. *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006. Print.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Ed. Pichois, Claude. Vol. I. II vols. France: Gallimard, 1975. Print.
- Barnabé, Jean-Philippe. “Nota filológica preliminar”. Miguel Ángel Asturias y Mario R. Morales. *Cuentos y Leyendas: edición crítica*. Nanterre: ALLCA XX, Université Paris X, 2000. XXV-XXXVIII. Print.
- Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Literatura y sociedad 35. Madrid: Castalia, 1985. Print.
- . *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Literatura y sociedad 60. 3. ed. Madrid: Editorial Castalia, 1997. Print.
- Bettelheim, Bruno. “Little Red Cap and the Pubertal Girl”. *Little Red Riding Hood: A Casebook*. Alan Dundes. Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 1989. Print.
- Boletín nicaraguense de bibliografía y documentación No. 81, Vanguardia*. Segunda Época, Nov-dic 1993. Print.
- Beverley, John y Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. New Interpretations of Latin America Series. Austin: University of Texas Press, 1990. Print.
- Boletín nicaraguense de bibliografía y documentación No. 79, La vanguardia y sus revistas literarias*. Segunda Época, Jul-ago 1993. Print.
- Bran Azmitia, Rigoberto. “Historia de la influencia italiana en Guatemala”. *La ciudad es como tú*. Municipalidad de la Ciudad de Guatemala, octubre 2010. Web. 1 de enero 2013.

- Browitt, Jeff. "Amor perdido: Sergio Ramírez, la ciudad letrada y las fallas en el sandinismo gramsciano". Gabriela Baeza Ventura y Marc Zimmerman. *Estudios culturales centroamericanos en el nuevo milenio*. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2009. 3-24. Print.
- Bulmer-Thomas, Victor. "La crisis de la economía de agroexportación (1930-1945)". Torres-Rivas, Chase, Alfonso y Max Jiménez. *Max Jiménez*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Departamento de Publicaciones, 1973. Print.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.
- Burgos, Fernando. *Prosa hispánica de vanguardia*. Tratados de crítica literaria. 1a ed. Madrid: Orígenes, 1986. Print.
- Bustos Fernández, María. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996. Print.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987. Print.
- Callan, Richard J. *India's Mythology in the Novel El Alhajadito (the Bejeweled Boy) by Miguel Ángel Asturias*. Lewiston, N.Y: E. Mellen Press, 2003. Print.
- Cardenal, Ernesto. "El grupo de vanguardia en Nicaragua." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 8.15 (1982): 71-76. Print.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Miguel Ángel Asturias: Casi Novela*. México, D.F: Ediciones Era, 1991. Print.
- Cardullo, Bert y Robert Knopf. *Theatre of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology*. Ed. Bert Cardullo y Robert Knopf. New Haven: Yale University Press, 2001.

- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Convergences. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004. Print.
- Casaús Arzú, Marta Elena y Giráldez T. García. *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales, 1820-1920*. Guatemala: F&G Editores, 2005. Print.
- Casaús Arzú, Marta Elena. *El lenguaje de los ismos: algunos conceptos de la modernidad en América Latina*. Guatemala, Guatemala: F & G Editores, 2010. Print.
- Cifuentes Herrera, Juan Fernando. *Los Tepeus: generación literaria del 1930 (Los nacidos entre 1906 y 1915)*. 2a ed. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo, 2003. Print.
- Chase, Alfonso. *Max Jiménez. ¿Quién fue y qué hizo?* . Vol. No. 9 San José, Costa Rica Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Departamento de Publicaciones 1973. Print.
- Chase, Jr. Richard y David Teasley. "Little Red Riding Hood: Werewolf and Prostitute." *The Historian* 57.4 (1995): 769+. *Academic OneFile*. Web. 30 de diciembre 2012.
- Chaverri, Amalia. "Max Jiménez (1900-1947) y la plástica costarricense". *Archipiélago*. Vol. 14, No. 56 (2010): 57-60. Print.
- CifuentesHerrera, Juan Fernando. *Los Tepeus: generación literaria de 1930 (los nacidos entre 1906 y 1915)*. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo, 2003. Print.
- Cordero Ávila, Mario. "Rodolfo Galeotti Torres, constructor de héroes". *La Hora*, 3 de marzo de 2012. Web. 1 de marzo 2014.
- Coronel Urtecho, José y Joaquín Pasos "Chinfonía Burguesa". *3 obras de teatro nuevo*. Ed. Pablo Antonio Cuadra. Nicaragua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1957. 9-43.
- Cowan, Suzanne, Filippo T. Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Corra. "The Synthetic Futurist Theatre: a Manifesto." *The Drama Review: Tdr*. 15.1 (1970): 142-146. Print.
- Creamer, Winifred. "Mesoamerica as a Concept: an Archaeological View from Central

- America." *Latin American Research Review*. 22.1 (1987): 35-62. Print.
- Cuadra, Pablo Antonio. "Los poetas en la torre. Memorias del Movimiento de "Vanguardia"". *Encuentro* No. 6 (1974): 83-98. Print.
- Cuevas Molina, Rafael. *Sandino y la intelectualidad costarricense: nacionalismo antiimperialista en Nicaragua y Costa Rica, 1927-1934*. Colección Historia Cultural de Costa Rica. San José, Costa Rica: EUNED, 2008. Print.
- Dauster, Frank. *Historia del teatro hispanoamericano*. Historia literaria de Hispanoamérica. Ed Pedro F. de Andrea. Tomo IV. México: Ediciones de Andrea, 1966. Print.
- Dauster, Frank, León Lyday et. al. *9 dramaturgos hispanoamericanos*. Colección Telón. Ed. Miguel Roster y Ángel Giella y Peter. 2a. ed. Ottawa, Canadá: Girol Books, Inc. 1983.
- Delgado Aburto, Leonel. *Cartografías del yo. Escritura autobiográfica y modernidad en centroamérica, del modernismo al testimonio*. Diss. University of Pittsburgh, 2005. Print.
- Márgenes recorridos: apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Universidad Centroamericana, 2002. Print.
- . "Textualidades de la nación en el proceso cultural vanguardista". *Revista de Historia, Nicaragua* No. 10 (1997). Print.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *El anti-Edipo*. Trad. Francisco Monge. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1985. Print.
- Dublé, Eduardo T. "En la luna, de Vicente Huidobro: creacionismo y referencialidad." *Anales de Literatura Chilena*. No. 2 (2001): 177-190 Print.
- Esquit, Edgar. "Las rutas que nos ofrecen el pasado y el presente: activismo político, historia y

- Pueblo Maya”. *Memorias del mestizaje: cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*. Ed. Euraque, Darío A, Jeffrey L. Gould y Charles R. Hale. Guatemala: CIRMA, 2005. 167-193. Print.
- Euraque, Darío A., Jeffrey L. Gould y Charles R. Hale. *Memorias del mestizaje: cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*. Guatemala: CIRMA, 2005. Print.
- Field, Les W. *The Grimace of Macho Ratón: Artisans, Identity, and Nation in Late Twentieth-Century Western Nicaragua*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- Forster, Merlin H. “Introduction”. *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1975. 1-50. Print.
- Frese Witt, Mary Anne. *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. Print.
- Galich, Manuel. "El Güegüense: primer personaje del teatro latinoamericano". *Anuario de Estudios Centroamericanos*. No. 4 (1978): 187-98. Print.
- Galich, Manuel y Carlos Solórzano. *Teatro Guatemalteco Contemporáneo*. Madrid: Aguilar, 1964. Print.
- Gandarias de, Igor. "Imaginario musical en la obra de Miguel Ángel Asturias." *Ístmica* 11 (2007): 91-116. Print.
- García Mejía, René. *Raíces del teatro guatemalteco*. Guatemala: Ministerio de Educación, Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1972. Print.
- Martin, Gerald. *Journeys through the Labyrinth : Latin American Fiction in the Twentieth Century*. Critical Studies in Latin American Culture. London ; New York: Verso, 1989. Print.

- Gobat, Michel. *Confronting the American Dream: Nicaragua under U.S. Imperial Rule. American Encounters/Global Interactions*. Durham: Duke University Press, 2005. Print.
- González Kreysa, Ana Mercedes "La propuesta plástica de Max Jiménez." *Max Jiménez: aproximaciones críticas*. Ed. Soto, Álvaro Quesada. Costa Rica Editorial de la Universidad de Costa Rica 1999 55-64. Print.
- González Suárez, Julián y Jorge Eduardo Arellano. *Encuentro con la vanguardia literaria de Nicaragua*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural, 1999. Print.
- Gooren, Henri. "Ortega for President the Religious Rebirth of Sandinismo in Nicaragua." *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe (Amsterdam)* (2010): 47-64. Print.
- Gordon, R. S. "The Italian Futurist Theatre: a Reappraisal." *The Modern Language Review*. 85.2 (1990): 349-361. Print.
- Grandin, Greg. *The Blood of Guatemala: A History of Race and Nation*. Durham, NC: Duke University Press, 2000. Print.
- Gould, Jeffrey L. "Proyectos del Estado-nación y la supresión de la pluralidad cultural: perspectivas históricas". Darío A. Euraque, Jeffrey L. Gould y Charles R. Hale. *Memorias del mestizaje: cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*. Guatemala: CIRMA, 2005. 53- 74. Print.
- "Y el buitre respondió: "Aquí no hay indios": la cuestión indígena en Nicaragua occidental, 1920-1954". Darío A. Euraque, Jeffrey L. Gould y Charles R. Hale. *Memorias del mestizaje: cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*. Guatemala: CIRMA, 2005. 53- 74. Print.
- Guevara, Alberto. "Reconstruyendo la nación: narrativas alteradas en la obra teatral nicaragüense

- El Güegüense". *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. 2 (2010): 62-78. 3.3.2013. <<http://www.452f.com/index.php/es/alberto-guevara.html>>. Web.
- Henighan, Stephen. *Assuming the Light: The Parisian Literary Apprenticeship of Miguel Ángel Asturias*. Oxford: Legenda, 1999. Print.
- Herrera, Bernal. "El accionar literario de Max Jiménez". *Max Jiménez: obra literaria*. Vol. I. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004. 3-17. Print.
- Hooker, Juliet. "'Beloved Enemies': Race and Official Mestizo Nationalism in Nicaragua " *Latin American Research Review* Vol. 40.No. 3 (2005): 14-39. Print.
- Innes, Christopher *Avant Garde Theatre: 1892-1992*. 1993. USA: Routledge, 1993. Print.
- Jiménez, Max. *Max Jiménez: obra literaria*. Vol. I y II. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004. Print.
- Kinloch Tijerino, Frances. "Identidad nacional e intervención extranjera. Nicaragua, 1840-1930." *Revista de Historia, Nicaragua* No. 45 (2001): 163-89. Print.
- Kirby, Michael y Victoria N. Kirby. *Futurist Performance: Includes Manifestos, Playscripts, and Illustrations*. New York: PAJ Publications, 1986. Print.
- Lapolla Swier, Patricia. *Hybrid Nations: Gender Troping and the Emergence of Bigendered Subjects in Latin American Narrative*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 2009. Print.
- La Reacción No. 26. Print.
- Lehnhoff, Dieter. *Creación Musical en Guatemala*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2005. Print.

- Luján Muñoz, Jorge. *Breve historia contemporánea de Guatemala*. Colección Popular. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Print.
- Lund, Joshua y Joel Wainwright. "Miguel Ángel Asturias and the Aporia of Postcolonial Geography." *Interventions*. 10.2 (2008): 141-157. Print.
- Mackenbach, Werner. *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas*. 1a. ed. 6 vols: Guatemala F & G Editores, 2008. Print.
- Marsicóvete y Durán, Miguel. *Cada cual con su fantasma*. (Colección Rescate RIN/78). Guatemala: Talleres Maxi-impresos, 1981. Print.
- *El camino blanco y el camino negro: (contraposición)*. Guatemala, 1938. Print.
- *El espectro acróbata: La mujer y el robot*. Guatemala: Editorial Cultura, 2009. Print.
- *Espejos, crónicas*. Guatemala, 1934. Print.
- *Flor de tierra*. Guatemala, C.A: Editorial Mínima, 1935. Print.
- *Señorita Dama 2a: Representación sintética en cuatro tarjetas*. Guatemala, C.A: Editorial mínima, 1937. Print.
- *Una noche de junio*. Guatemala, C.A: Editorial Mínima, 1936. Print.
- Martin, Gerald. "Notas". Asturias, Miguel A. y Amos Segala. *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*. Nanterre, France: ALLCA XX, 1988. 535-638. Print.
- Martínez de Zárate, Ana. "¿Por qué se llama así? Los hombres de los departamentos tienen su historia". *Revista D*. Prensa Libre. 254 (17 de mayo 2009): 22-23. Print.
- Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Colección Hachette. 1a ed. Buenos Aires: Hachette, 1986. Print.

- Méndez de Penedo, Lucrecia. "Asturias: codificación y trayectoria de su dramaturgia". *Miguel Ángel Asturias: Teatro*. Ed. Lucrecia Méndez de Penedo. España: ALLCA XX, 2003. 1278-1295. Print.
- "Introducción de la coordinadora." *Miguel Ángel Asturias: Teatro*. Ed. Lucrecia Méndez de Penedo. España: ALLCA XX, 2003. XXI-XLVIII. Print.
- ."Las fantomimas barrocas y sombrías de Miguel Ángel Asturias." *Miguel Ángel Asturias: Teatro*. Ed. Lucrecia Méndez de Penedo. Francia: ALLCA XX, 2003. 1225-33.
- .*Teatro: Miguel Ángel Asturias*. Colección Archivos. Ed. Segala, Amos. Vol. 50 España: ALLCA XX, 2003.
- "Teatro vanguardista nicaraguense." *Centroamericana* 5 (1995): 9-25. Print.
- Méndez, Francisco Alejandro. *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central: urdimbre de textos acromegálicos, invisibilizados por los discursos críticos*. Colección Ensayo. Serie Luis Cardoza y Aragón No. 35. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Editorial Cultura, 2006. Print.
- Molina Jiménez, Iván. *La estela de la pluma: cultura impresa e intelectuale en Centroamérica durante los siglos XIX y XX*. 1. ed. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2004. Print.
- Monteforte Toledo, Mario. "Los intelectuales y la integración centroamericana." *Revista Mexicana de Sociología* 29 4 (oct-dic) (1967): 831-52. Print.
- Monge, Carlos Francisco. "El vértigo del presente". *Max Jiménez: obra literaria*. Vol. I. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004. 19-31. Print.
- *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2005. Print.

- Morales, Mario Roberto. "Aldea oral/ciudad Letrada: la apropiación vanguardista de lo popular en América Latina. El caso de Miguel Ángel Asturias y *Las Leyendas de Guatemala*." *Revista Iberoamericana*. 62.175 (1996): 405. Print.
- "Miguel Ángel Asturias: la estética y la política de la interculturalidad." *Miguel Ángel Asturias: Cuentos y Leyendas* Ed. Morales, Mario Roberto. 1era ed. Colección Archivos. España: ALLCA XX, 2000. 553-607. Print.
- Muguerca, Magaly. *Teatro latinoamericano del Siglo XX: primera modernidad (1900-1950)*. Santiago, Chile: RiL, 2010. Print.
- Niemeyer, Katharina. "*Subway*" de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana. Colección Nexos y Diferencias No. 11. Madrid Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2004. Print.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Obras de José Ortega Y Gasset. 3a ed. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1984. Print.
- Neglia, Erminio. "El vanguardismo teatral de Huidobro en una de sus incursiones escénicas". *Revista Iberoamericana*. 45 (1979): 278-283. Print.
- Obregón, Osvaldo. *Teatro latinoamericano: un caleidoscopio cultural (1930-1999)*. Marges. Vol. 20. Perpignan: CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, 2000. Print.
- Ogás Puga, Grisby. "Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo." *Stichomythia* 11-12 (2011): 28-41. Print.
- Oliva, Mario. *Los intelectuales y las letras centroamericanas sobre la Guerra Civil Española*. Literatura y ensayo en América Latina y el Caribe. Vol. 6. México: UNAM, 2008. Print.
- Ópera bufa No. 6. Print.
- Ópera bufa No. 2. Print.

Ópera bufa No. 17. Print.

Ovares, Flora. *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica*. San José, Costa Rica:

Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993. Print.

---. *Literatura de kiosko: revistas literarias de Costa Rica, 1890-1930*. Colección

Corubicí. 1. ed. Heredia, Costa Rica: EUNA, 1994. Print.

Ovares, Flora y Margarita Rojas. *El sello del ángel: ensayos sobre literatura centroamericana*.

1. ed. San José, Costa Rica: EUNA, 2000. Print.

Pacheco, Jose Emilio. "Nota sobre la otra vanguardia." *Revista Iberoamericana* 106-107. Enero-

junio 1979 (1979): 327-34. Print.

Pakkasvirta, Jussi. "Victor Raúl Haya de la Torre en Centroamérica: la primera y última fase del

Aprismo Internacional." *Revista de Historia. San José, C. R.* (2001): 9-31. Print.

---¿*Un continente, una nación?: intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y en el Perú (1919-1930)*. Helsinki: Academia

Scientiarum Fennica, 1997. Print.

Palmer, Steven Paul. *A Liberal Discipline: Inventing Nations in Guatemala and Costa Rica,*

1870-1900. Tesis de Columbia University, 1991. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1991. Print.

---"Racismo intelectual en Costa Rica y Guatemala, 1870-1920." *Mesoamérica (Antigua, Guatemala)*. 17.31 (1996): 99-121. Print.

Pasos, Joaquín, Pablo Antonio Cuadra y Rolando Steiner. *3 obras de teatro nuevo: Chinfonía*

burguesa. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1957. Print.

Pelletieri, Osvaldo. "Teatro latinoamericano de los veinte: una práctica teatral modernizadora."

Revista Iberoamericana. Vol. LVII. (1991): 635-42. Print.

- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions : The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1982. Print.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1968. Print.
- Prieto, René. "The Tales That No One Believes: Leyendas de Guatemala". *Cuentos y leyendas: edición crítica*. Ed. Mario Roberto Morales. Nanterre: ALLCA XX, Université Paris X, 2000. 795-847. Print.
- Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Translation/Transnation. Princeton: Princeton University Press, 2006. Print.
- Quesada Soto, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. Ensayo. 1. ed. San José: Editorial Costa Rica, 2008. Print.
- "Parodia y carnaval: la obra narrativa de Max Jiménez". *Max Jiménez: obra literaria*. Vol. I. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004. 33-42. Print.
- *Uno y los otros: identidad y literatura en Costa Rica 1890-1940*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998. Print.
- Quintana, Epaminondas. *Historia De La Generación De 1920 - Guatemala*. Guatemala,: Tip. Nacional, 1971. Print.
- Sergio Ramírez y Augusto C. Sandino. *El pensamiento vivo: T. 2*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1984. Print.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Serie Rama. 1a ed. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984. Print.

- . *Transculturación narrativa en América Latina*. Crítica Literaria. 1a ed. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1982. Print.
- Reverte Bernal, Concepción. *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.
- Rosenberg, Fernando J. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Illuminations. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2006. Print.
- Rodríguez, Ana Patricia. *Dividing the Isthmus: Central American Transnational Histories, Literatures, and Cultures* Austin: University of Texas Press, 2009. Print.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. *100 años de literatura costarricense*. Costa Rica: Farben, Grupo Editorial Norma, 1995. Print.
- Rojas, Margarita, Flora Ovares, Carlos Santander y María Elena Carballo. *La casa paterna: estructura y nación en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993. Print.
- Rubin Suleiman, Susan. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990. Print.
- Said, Edward W. *Orientalism*. 1st Vintage Books ed. New York: Vintage Books, 1979. Print.
- Sarlo, Beatriz, y John King. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. Londres: Verso, 1993. Print.
- Savarino, Franco. "Bajo el signo del Littorio: la comunidad italiana en México y el fascismo (1924-1941)." *Revista Mexicana de Sociología*. 64.2 (2002): 113-139. Print.
- Schmidhuber, Guillermo. "El Modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión". *Revista Iberoamericana*. 55 (1989):161-171. Print.

- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Crítica y estudios literarios. Madrid: Cátedra, 1991. Print.
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas*. Trans. John Gledson. London: Verso, 1992. Print.
- Segala, Amos. *Miguel Ángel Asturias, Paris: 1924-1933. Periodismo y creación literaria*. Colección Archivos. Ed. Segala, Amos. Vol. 1. España: ALLCA XX, 1988. Print.
- Solís, Pedro Xavier. *El movimiento de vanguardia de nicaragua: análisis y antología*. Colección cultural de Centro América. Serie Literaria No. 11. Managua: Fundación Vida, 2002. Print.
- Solórzano, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Colección Popular 4a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. Print.
- Solórzano, Carlos, Rafael Arévalo Martínez, Miguel Ángel Asturias, Miguel Marsicovétere y Durán, Manuel Galich y Carlos Solórzano. *Teatro guatemalteco contemporáneo*. Madrid: Aguilar, 1964. Print.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Latin American Literature and Culture. Berkeley: University of California Press, 1991. Print.
- Smith, Carol A. "Las contradicciones del mestizaje en Centroamérica". Darío A. Euraque, Jeffrey L. Gould y Charles R. Hale. *Memorias del mestizaje: cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*. Guatemala: CIRMA, 2005. 579-617. Print.
- Spengler, Oswald. *The Decline of the West*. The Modern Library of the World's Best Books. New York,: Modern Library, 1965. Print.
- Szabolscsi, Miklos. "La "vanguardia" literaria y artística como fenómeno internacional." *Casa de las Americas* No. 47 Sep-oct (1972): 4-17. Print.

- Teles, Gilberto Mendonça, and Klaus Müller-Bergh. *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2000. Print.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega, 117-119. 2. ed. Madrid,: Ediciones Guadarrama, 1971. Print.
- Tarracena Arriola, Arturo. "Capítulo 3: Liberalismo y poder político en Centroamérica (1870-1929)". Ed. Ortega, Víctor Hugo Acuña. *Historia General de Centroamérica: Tomo IV (Las repúblicas agroexportadoras, 1870-1945)*. España: Sociedad Estatal Quinto Centenario, FLACSO, 1993. 167-255. Print.
- "El APRA, Haya de La Torre y la crisis del liberalismo guatemalteco en 1926-1929". *Revista de Historia*. San José, Costa Rica. No. 25 (1992): 9-24. Print.
- Etnicidad, estado y nación en Guatemala: 1. Antigua Guatemala*: CIRMA, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, 2002. Print.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press, 1997. Print.
- Taylor, Diana y Townsend, Sarah J. *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theatre and Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008. Print.
- Tejeda Osorio, Nelson. "La recepción del manifiesto futurista de Marinetti en América Latina." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 8.15 (1982): 25-37. Print.
- Torres-Rivas, Edelberto y Victor Hugo Acuña Ortega. *Historia general de Centroamérica: Tomo IV*. Madrid: Sociedad Estatal, Quinto Centenario, 1993. Print.
- Traña Galeano, Marcia. "Algunas notas sobre el movimiento estudiantil nicaragüense en la primera mitad del Siglo XX." *Revista de Historia, Nicaragua* No. 1 (1990). Print.
- Unruh, Vicky. "The Chinfonia Burguesa: A Linguistic Manifesto of Nicaragua's Avant-Garde "

- Latin American Theatre Review*. Spring (1987).
- "Double Talk: Asturias's America in Cuculcán." *Hispania*. 75.3 (1992): 527-533. Print.
- . *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters*. Latin American Literature and Culture. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Vega Jiménez, Patricia. "¿Especulación desinformativa? La Primera Guerra Mundial en los periódicos de Costa Rica y El Salvador." *Mesoamérica* 51 (2009): 94-122. Print.
- . "Los responsables de los impresos en Costa Rica, 1900-1930." *Revista de Historia* No. 49-50 (2004): 183-220. Print.
- Velásquez Nimatuj, Irma Alicia. *La pequeña burguesía indígena comercial de Guatemala*. Guatemala: SERJUS, 2002. Print.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica : manifiestos, proclamas y otros escritos*. 4. ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.
- "Manifiestos de la vanguardia en Nicaragua" *Revista de Critica Literaria Latinoamericana* Vol. 8, No. 15. Las vanguardias en América Latina (1982): 181-92. Print.
- Vich, Cynthia. "Hacia un estudio del "indigenismo vanguardista": la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 24.47 (1998): 187-205. Print.
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano: estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte: documentos*. Pittsburgh, Pa.: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994. Print.
- Wiarda, Howard J. "Teoría e ideología corporativas: un paradigma de desarrollo

- latinoamericano". *Revista del pensamiento centroamericano*. No. 179 (abril-junio 1983): 42-55. Print.
- Witt, Mary A. F. *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. Print.
- Wunderich, Volker. "'Dios hablará por el indio de las Segovias': las bases sociales de la lucha de Sandino por la liberación nacional en Nicaragua, 1927-1934." *Revista de Historia, Costa Rica* No. 17 (1988): 13-32. Print.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José, C.R: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004. Print.
- Zimmerman, Marc. *Literature and Resistance in Guatemala: Textual Modes and Cultural Politics from El Señor Presidente to Rigoberta Menchú*. Monographs in International Studies. Latin America Series No. 22. 2 vols. Athens, Ohio: Ohio University Center for International Studies, 1995. Print.
- Zipes, Jack. "A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations." *The Lion and the Unicorn*. 7.1 (1983): 78-109. Print.
- Žižek, Slavoj. "Multiculturalism or the Cultural Logic of Multinational Capitalism." *New Left Review*. (1997): 28-51. Print.