

CENTROAMERICANA

26.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2016

CENTROAMERICANA

26.1 (2016)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Humboldt-Universität zu Berlin, Deutschland)

Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2016 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-090-7

Actas del V Coloquio-Taller de la
Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica
(RedISCA)

POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA MODERNIDAD EN CENTROAMÉRICA

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER – DANTE LIANO
(COORDS.)

15 y 16 de diciembre de 2014
Instituto de Estudios Latinoamericanos, Freie Universität Berlin

ÍNDICE

ALEXANDRA ORTIZ WALLNER

Pensar las políticas y estéticas de la modernidad en Centroamérica.

Palabras liminares7

DANTE BARRIENTOS TECÚN

El teatro centroamericano en los debates sociales y estéticos

de la modernidad11

SARA CARINI

Etiquetas literarias y cánones distorsionados. La literatura

latinoamericana en Italia entre estereotipos y miradas desenfocadas.....27

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ

Notas para una relectura de la novelística de Mario Monteforte Toledo.....45

SERGIO COTO-RIVEL

Los franco-centroamericanos y la Primera Guerra Mundial. Anotaciones

sobre la presencia centroamericana en el conflicto europeo.....55

DANTE LIANO

Localismos y cosmopolitismos en la película «Distancia»

de Sergio Ramírez69

RAFFAELLA ODICINO

Elecciones traductivas entre ritmo y funcionalidad. La traducción italiana de «Hombres de maíz» de M.Á. Asturias85

TANIA PLEITEZ VELA

Iconografía femenina en el arte y el cine y su apropiación en la obra de Luis de León105

Instrucciones a los autores 133

Normas editoriales y estilo..... 134

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 135

EL TEATRO CENTROAMERICANO EN LOS DEBATES SOCIALES Y ESTÉTICOS DE LA MODERNIDAD

DANTE BARRIENTOS TECÚN
(Université d'Aix-Marseille / CAER EA 854)

Resumen: Durante su experiencia parisina (1924-1933), Miguel Ángel Asturias habría de redactar uno de los ensayos teóricos pioneros sobre los caminos a emprender por el teatro latinoamericano: "Reflexiones sobre la posibilidad de un teatro americano de inspiración indígena" (1930). En él proponía estrategias para articular las raíces culturales amerindias y la modernidad en la teatralidad americana. Producciones como *Rayito de Estrella* o *Kukulkán, serpiente-envuelta-en-plumas* constituyen ejemplos paradigmáticos de sus concepciones. En esa primera mitad del siglo XX otras propuestas habrían de realizarse (Carlos Solórzano, Manuel Galich, Miguel Marsicovétere y Durán, Rogelio Sinán, el teatro del Movimiento de Vanguardia en Nicaragua), buscando vías para debatir y cuestionar los esquemas autoritarios y los cánones estéticos. En este trabajo nos proponemos analizar algunas de dichas propuestas dramáticas y sus significados que emergían, en la primera mitad del siglo XX, como espacios escénicos de debate de la modernidad.

Palabras clave: Teatro – Centroamérica – Autoritarismo – Modernidad – Vanguardia.

Abstract: The Central American Theater in the Social and Aesthetic Debates of the Modernity. During his Parisian experience (1924-1933), Miguel Angel Asturias wrote one of the pioneering theoretical essays on the way to be undertaken by the Latin American theater: "Reflexiones sobre la posibilidad de un teatro americano de inspiración indígena" (1930). In that essay, he proposed strategies to articulate the American Indian cultural roots and modernity in American theatricality. Works such as *Rayito de Estrella* or *Kukulkán, serpiente-envuelta-en-plumas* are paradigmatic examples of his conceptions. In the first half of the twentieth century other proposals have been performed (Carlos Solórzano, Manuel Galich, Miguel Marsicovétere y Durán, Rogelio Sinán, the theater of the Vanguard Movement in Nicaragua), seeking ways to debate and question the authoritarian schemes and the aesthetic canons. In this paper we analyze some of these

dramatic proposals and their meanings that have emerged in the first half of the twentieth century, as scenic areas of discussion of modernity.

Key Words: Theater – Central America– Authoritarianism – Modernity – Vanguard.

Como ha sido señalado ya por diversos estudios consagrados al teatro centroamericano, las primeras décadas del siglo pasado no constituyó un período muy propicio para las actividades de representación. Diversos factores contribuyeron a esta situación, dentro de los cuales no es difícil imaginar la escasez de infraestructuras para las representaciones (espacios sobre todo ocupados por un teatro de tipo comercial), las limitaciones profesionales de los actores, el horizonte de espera del espectador y la escasez de éste, la ausencia de críticos y en particular, los contextos sociopolíticos e históricos dictatoriales que impedían el desarrollo de un teatro independiente, capaz de distanciarse de las normas estéticas impuestas y de las mentalidades dominantes. Con leves diferencias, la situación era bastante semejante en el conjunto de los países del Istmo¹. Casi lo mismo podría decirse de una mayoría de países de América Latina, a excepción de algunos de ellos como Argentina y México.

Sin embargo, en su libro *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico* (2010) Marina Lamus Obregón pone de relieve que en ese mismo período empiezan una serie de procesos modernizadores del teatro

¹ Lucrecia Méndez de Penedo hace esta constatación: «En Centroamérica durante las primeras décadas del siglo XX, el panorama teatral se presentaba sumamente pobre y atrasado, carente de una tradición de escritura y representación. Una excepción la constituye Nicaragua, donde surgió en la década del treinta un grupo vanguardista que en su Primer Manifiesto, propugna por la creación de una auténtico “teatro nacional” más híbrido y sincrético del que proponía Asturias, al no rechazar ni el aporte colonial, ni el contemporáneo», en “Asturias: codificación y trayectoria de su dramaturgia”, *Centroamericana*, 6/7, 1996, citado de: M.Á. ASTURIAS, *Teatro*, edición crítica, L. MÉNDEZ DE PENEDO (coord.), ALLCA XX Colección Archivos, Madrid Barcelona 2003, p. 1282. Ver también: F. ALBIZÚREZ PALMA, “Génesis y circunstancia del teatro de Asturias” y M. ALBIZÚREZ GIL – G. HERNANDEZ DE LÓPEZ, “El teatro de Asturias: destinos”, ambos estudios en: ASTURIAS, *Teatro*.

latinoamericano, echando por la borda prácticas teatrales de raigambre romántica, realista y costumbrista y se incursiona en los lenguajes novedosos de las vanguardias. La misma crítica añade que aunque la modernización es lenta e intermitente, empiezan a surgir obras teatrales de carácter filosófico y existencial, de conflictos individuales, psicológico, de introspección, y al lado de ellas el repertorio infantil, el drama histórico abordado desde perspectivas innovadoras; se teatraliza (con nuevos recursos dramaturgicos) los conflictos sociales y la decadencia de los grupos dominantes². Centroamérica, pese a su atraso participará, aunque de manera intermitente, en estos procesos de modernización de las prácticas teatrales³.

² M. LAMUS OBREGON, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, Luna Libros, Bogotá 2010, pp. 268-287.

³ Apuntemos además que a pesar del atraso infraestructural señalado antes, algunos autores ponen de relieve un cierto desarrollo ligado a la urbanización: «A principios del siglo XX y con el desarrollo urbano de las capitales centroamericanas, se da un cierto desarrollo teatral. Para el caso de Costa Rica, por ejemplo, se sabe que en 1920 San José, con 50.000 habitantes, se da el lujo de contar con cuatro teatros abiertos (Cañas, Alberto en: Varios 1988: 389). Por lo demás, durante esos primeros años se publican las primeras obras teatrales, muchas de las cuales hoy son consideradas como clásicas, aunque ya a finales del siglo XIX se habían dado a conocer muchos de estos clásicos» (A. CORRALES ARIAS, “El teatro popular en Centroamérica. Hacia una nueva metodología. La propuesta de Rafael Murillo Selva”, recuperado el 20 de noviembre 2014 de <biblio3.url.edu.gt/Publi/Libros/ACCriticos/10.pdf>). A su vez, Francisco Valle dice acerca del caso nicaraguense: «Ya en el siglo XX, en publicaciones coincidentes con la renovación del teatro generada por el Movimiento de Vanguardia en 1931, es la obra de Hernán Robleto la que –a juicio del historiador [Jorge Eduardo Arellano]– “encabeza y culmina la lista de nuestros primeros dramaturgos”, adquiriendo un lugar de relevancia en nuestro panorama teatral con sus primeras obras: *La rosa del paraíso* (1920), *El milagro* (1921), *La señorita que arrojó el antifaz* (1928), apareciendo con beligerancia política en “Pájaros del Norte”, en la que destaca su mensaje anti-intervencionista y ofreciéndonos en 1946 su madurez creativa con la publicación de sus *Tres Dramas*, los cuales constituyen “su mayor contribución al género y a la línea vernácula que cultivaba”, según apunta el autor de este censo teatral» (F. VALLE, “El *Inventario Teatral* de Nicaragua”, *Revista Iberoamericana*, LVII (octubre-diciembre 1991), 157, p. 1061, recuperado el 20 de noviembre 2014 de <revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4978/5137>).

Durante su experiencia parisina (1924-1933), Miguel Ángel Asturias habría de redactar uno de los ensayos teóricos pioneros sobre los caminos a emprender por el teatro latinoamericano: “Reflexiones sobre la posibilidad de un teatro americano de inspiración indígena” (1930)⁴. En él proponía estrategias para articular las raíces culturales amerindias y la modernidad en la teatralidad americana. Producciones como *Rayito de Estrella* o *Kukulkán, serpiente-envuelta-en-plumas* constituyen ejemplos paradigmáticos de sus concepciones. En esa primera mitad del siglo XX otras propuestas habrían de realizarse (dentro de ellas el teatro del Movimiento de Vanguardia en Nicaragua, Rogelio Sinán en Panamá, Manuel Galich, Carlos Solórzano, Miguel Marsicóvete y Durán en Guatemala)⁵, buscando vías para debatir y cuestionar los esquemas autoritarios y los cánones estéticos. El objetivo del siguiente estudio es analizar algunas de dichas propuestas dramáticas que emergían, en la primera mitad del siglo XX, como espacios escénicos de debate de la modernidad.

Es indudable que una de las primeras propuestas de renovación de las prácticas teatrales que se dan en Centroamérica es la concretizada por Miguel Ángel Asturias con sus célebres “fantomimas” – *Rayito de Estrella* (1925, 1929), *Émulo Lipolidón* (1935), *Alclasán* (1940), *El rey de la Altanería* (1949) –, escritas entre finales de la década de 1920 y 1948⁶ y, en parte, durante su

⁴ La preocupación de Asturias por la práctica teatral (y su teoría) fue profunda y sostenida desde su juventud, como lo prueban los artículos que sobre teatro publicó en *El Imparcial* entre 1924 y 1933, en especial su ensayo de reflexión teórica publicado en la *Revue de l'Amérique latine*, XX, París 1930: “Réflexions sur la possibilité d'un théâtre américain d'inspiration indigène”, publicado después en español, en la revista *Nosotras* dirigida por Luz Valle y luego en *El Imparcial*, 18 de junio de 1932.

⁵ Este trabajo se inscribe dentro de un proyecto más amplio de estudio de las prácticas teatrales en Centroamérica. Por razones de espacio y tiempo, no abordaré aquí los casos específicos de Carlos Solórzano y Miguel Marsicóvete y Durán.

⁶ Marco Cipolloni precisa que: «Todos los textos del teatro-verso de Asturias anteriores a 1949 se publican aquí a partir del texto de *Sien de alondra*, autoantología poética en la cual Asturias los recogió. Concretamente se trata de cuatro fantomimas (*Rayito de Estrella*, *Émulo Lipolidón*, *Alclasán* y *El rey de la Altanería*) escritas entre finales de los veinte y 1948 y de dos

primera estaba en París. Al mismo tiempo, mientras Asturias elabora sus primeras fantomimas, del otro lado del mar, en el istmo, una serie de obras dramáticas innovadoras son creadas y llevadas a la representación. Me referiré aquí primero a algunas obras dramáticas que se dan en Centroamérica casi simultáneamente a las propuestas de Asturias desde París, luego abordaré brevemente el caso de Manuel Galich, para terminar volviendo a Asturias, y en especial a su *Rayito de Estrella*.

El juego con la Historia

Uno de los momentos claves de esa renovación teatral tiene lugar en Nicaragua, en donde Joaquín Pasos y José Coronel Urtecho, miembros del grupo de Vanguardia, elaboran su muy conocida *La Chinfonía Burguesa, farseta en un prólogo, tres actos y un epílogo* (1939), concebida, por cierto, primero como práctica poética (publicada en *Vanguardia* en 1931 por Pablo Antonio Cuadra) y convertida luego en pieza teatral⁷. Se trata de una burla (como se puede ya percibir por el título mismo) de la sociedad burguesa, del orden dominante a través de un lenguaje juguetón; el elemento popular-lúdico del juego de sonidos, el habla popular, elevada a categoría estética, rompían moldes literarios y socioculturales. Teatro del absurdo *avant le mot* – como la califican algunos autores (Alberto Cañas) –, su factura traduce los experimentos formales en busca de un teatro propio. En su “Presentación de la *Chinfonía burguesa*”, Joaquín Pasos apuntaba con un tono irónico y burlesco:

El género chinfónico utiliza lo fantástico en la forma y en el fondo. Es el estilo de la poesía bufa nicaragüense en la que se ha condensado toda la alegre risa de *atabales, trabalenguas y bombas*, sin faltarle la dulzura infantil de nuestras canciones de cuna y rimas infantiles. (...) En el argumento hemos utilizado la leyenda del *parto del garrobo*, tomándolo de un antiguo y misterioso *paso*

poemas en los cuales los personajes hablan con voz e intención transparentemente teatral (*Adoración de los Reyes Magos* y *El cerbatanero*)». Cf. M. CIPOLLONI, “Teatro-verso (fantomimas). Introducción”, en ASTURIAS, *Teatro*, p. 651.

⁷ Se publica por primera vez en *Centro*, I (junio-julio 1939), IV, Managua, pp. 82-98.

colonial. Así mismo debemos llamar la atención sobre el descubrimiento poético zoológico del maravilloso animal llamado, por mandato de la rima FOFOROCA, simpático monstruo que ha tomado en uno de los versos de la CHINFONÍA un pequeño y dulce papel casero. Este atrayente y feo animal musical, mezcla de foca y de cocoroca, es la representación zoológica de un burgués⁸.

No mucho más tarde, Pablo Antonio Cuadra estrenaría en 1936, su pieza *Por los caminos van los campesinos*, en la que se pone en escena las vicisitudes de una familia campesina durante el conflicto entre liberales y conservadores de los años 1920 y la intervención norteamericana de 1926 (representada por medio del personaje El Yanqui). La obra resulta innovadora porque lleva al espacio escénico un episodio clave de la historia nicaragüense y da cabida a aspectos del habla y la idiosincrasia rural. Mas si representa, por un lado, cómo el campesino es utilizado y manipulado por los grupos de poder (liberales y conservadores), por otro lado, presenta al campesino de forma bastante convencional, en la medida en que aparece sin autonomía política siempre sujeto a las concepciones de los sectores dominantes⁹.

⁸ J. PASOS, “50 años del Movimiento de Vanguardia en Nicaragua 1928-29”, *El pez y la serpiente*, 1978-1979, 22/23, p. 97. También José Coronel Urtecho apuntaba en su “Explicación a la chinfonía”: «Hay en el fondo de la poesía popular e infantil de Nicaragua dos calidades que nos han servido a nosotros como base para crear el pequeño ensayo que ahora presentamos, calidades que son estas 1) la rima en serie y el valor sugerente de la rima, 2) la fantasía caprichosa y hasta absurda de resultados irónicos o bufos o simplemente poéticos. (...) la Chinfonía que humildemente dedicamos a la simpática burguesía de Granada». Documento en línea, Fundación Enrique Bolaños, recuperado el 20 de noviembre 2014 de <sajurin.enriquebolanos.org/vega/docs/807_1.pdf>.

⁹ Véase en este sentido el trabajo de L. DELGADO ABURTO, “Desplazamientos discursivos de la representación campesina en la Nicaragua pre y post-sandinista”, *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, 58 (2014), 1, recuperado el 10 de diciembre de 2014 de <www.cialc.unam.mx/web_latino_final/archivo_pdf/Lat58-33.pdf>. El autor del artículo precisa: «Cuadra opera a través de un sentimentalismo cristiano, desde el cual el campesino de la región del Pacífico resultaba ordenado y dócil hasta para marchar a la guerra civil (de forma simétrica y pasiva), sin posibilidades para la agencia política (por ejemplo, rebeliones

Una propuesta de naturaleza diferente pero también relacionada con la puesta en escena de la Historia es la del panameño Rogelio Sinán y su pieza *La cucarachita mandinga* (farsa infantil, estrenada en el Teatro Nacional el 8 de diciembre de 1937). Es un teatro lúdico que recurre a la tradición afroamericana y al lenguaje popular, con personajes simbólicos y participación del baile y la música. Todos estos recursos funcionan para evocar, de forma juguetona y festiva, la historia panameña y latinoamericana en términos generales. En efecto, Sinán crea personajes simbólicos que representan los poderes que han manejado la historia del país y que pretenden a la “Cucarachita Mandinga” (Panamá), éstos personaje son: Tío Toro (conquistador español), Tío Caballo (piratas ingleses), Tío Puerco (imperialismo norteamericano), Tío Pato (Pato Donald: marines) y Tío Sapo (el político bribón). Así, un tema extremadamente serio y grave, el de la dominación, es tratado desde un ángulo lúdico e infantil, no con el propósito de restarle importancia (por su alcance ideológico la pieza no es tan infantil) sino al contrario, para buscar medios que permitan identificar y cuestionar los autoritarismos (el proceso histórico-político). Con dichos recursos, el teatro contribuye, desde la infancia, a crear conciencia y cultura política.

El “teatro del espacio cotidiano” como estrategia subversiva

Por esa misma época de los años 1930, empieza su labor teatral Manuel Galich (1913-1984) en Guatemala. Una lectura de piezas como *M'hijo el bachiller* (escrita en 1934, estrenada el 1 de diciembre de 1939), *Papá Natas* (estrenada en 1938), *De lo vivo a lo pintado* (escrita entre 1942-1943 y estrenada en 1947), *El canciller Cadejo* (escrita en 1940, estrenada en 1946), *Entre cuatro paredes* (escrita en 1942) y *La Mugre* (estrenada en 1953) elaboradas entre

campesinas autónomas). Su política aparece controlada por los relatos del Estado y la legalidad, o, mejor, la deriva corrupta de los partidos conservador y liberal. En su obra, Cuadra propone cambiar el método político de integración estatal-nacional, aunque no necesariamente la simetría y orden de tal integración. Como se verá, su postura era parecida a la de la ideología de la dictadura al proponerse superar una historia bipartidista que engendró guerras civiles».

1938 y 1953¹⁰, permite observar el enjuiciamiento de los mecanismos del poder al que se entrega el dramaturgo. Por una parte cuestiona la sociedad con sus instituciones y normas conservadoras y aletargadas y por otro, el poder político dictatorial (dictadura de Jorge Ubico, 1931-1944), con su secuela de corrupción, represión y cinismo. Pone pues en escena poderes que someten al individuo, manipulándolo y convirtiéndolo en un ser enajenado y deshumanizado. En la primera faceta del poder que aparece en las piezas de Galich, ocupa un lugar privilegiado la familia burguesa y pequeño-burguesa que acepta las reglas de las apariencias con el objetivo de conservar comodidades, dinero y prestigio considerados valores supremos. Las familias se someten a dichos principios y se convierten en colaboradoras del régimen ubiquista. A tal punto que, para mantener sus privilegios, llegan incluso a empujar a sus miembros a la degradación y destrucción de toda moralidad. Esto es lo que ocurre en *Papá Natas*. El padre de la familia, Lolo Natas, el hermano Arturo (Turito) e incluso la madre, Rita, inducen a la hija, Eva, a caer en manos de un personaje poderoso en la dictadura, Marcos López. El símbolo mayor de esta degeneración lo representa el mismo Lolo Natas, quien con el propósito de esquivar su responsabilidad, simula desconocer la situación a que ha sido arrastrada la hija y se hace pasar por un bobo, un papanatas. Una visión parcialmente diferente de la familia se presenta en las piezas *M'hijo el bachiller* y *Entre cuatro paredes*. En ellas, la degradación no llega a los límites de la familia Natas, pero las tres familias representadas en estas obras se caracterizan por su identificación con las pretensiones aristocráticas de las clases medias en ascenso material, lo que las conduce en el caso de *M'hijo el bachiller* a lo ridículo y en el de *Entre cuatro paredes* a la calumnia y la desvergüenza.

M'hijo el bachiller (título que revela quizás las lecturas de Galich de Florencio Sánchez)¹¹ escenifica a una familia de origen humilde que ha conseguido elevar su nivel económico. Esa nueva situación ha permitido que el

¹⁰ Ver V.H. CRUZ, *La obra dramática del doctor Manuel Francisco Galich López*, Editorial Universitaria, Guatemala 1989, tomo I: 276 pp.; tomo II: 1991, 790 pp.

¹¹ Recordemos el título de una de las piezas de Florencio Sánchez, *M'hijo el doctor* (1903).

hijo, Angel, siga estudios y logre (pese a su incapacidad y gracias a la ayuda discreta de un profesor amigo de la familia- hacerse bachiller). Los tres actos que componen la pieza se desarrollan en la sala de la casa de don Pedro, el padre de familia, durante la fiesta en honor del graduado. En ellos se asiste a una destrucción, por medio de la ridiculización, de los valores que las clases medias en ascenso privilegian emulando a los grupos dominantes. En este caso, el hecho de adoptar comportamientos artificiosos y engreídos, de perseguir intereses materiales y, sobre todo, de caer en la sobrevaloración del trabajo intelectual únicamente por el prestigio social que se le atribuye, conduce a falsificar la identidad de los personajes. El bachiller es en realidad un joven mimado e irresponsable, pero el diploma le sirve de garantía indiscutible de su probidad y talento. Galich persigue aquí una desmitificación de títulos y diplomas, cuyo valor no dejar de ser relativo:

Pedro: No tenés que corregirme a mí. Yo digo como me da la gana. Sea diploma o título, o lo que sea, es un pedazo de cartón que sólo ha servido para envanecerse y para perderte. Y yo no quiero eso. Esto no quiere decir nada. Es un pedazo de papel como cualquier otro. Te prefiero sin títulos, pero menos imbécil¹².

Al desenmascarse al hijo en el tercer acto, la pieza pasa a tratar una serie de aspectos fundamentales de la época y que muestran al Galich pedagogo y futuro dirigente de la Revolución de 1944. Entre ellos, la existencia de una universidad elitista plagada de estudiantes ociosos desentendidos de las problemáticas nacionales, la necesidad de crear centros de estudio abiertos a los obreros y campesinos, la noción de no privilegiar el trabajo intelectual al manual. Ideas que van a ocupar un lugar importante en la ideología de la Revolución guatemalteca de 1944, tanto en los discursos como en la acción política de Juan José Arévalo (1944-1951), y que Galich en un ensayo político y testimonio histórico, *Por qué lucha Guatemala, Arévalo y Arbenz, dos*

¹² *M'hijo el bachiller*, en CRUZ, *La obra dramática del doctor Manuel Francisco Galich López*, Tomo II, p. 236.

hombres contra un imperio, sintetiza con una frase: «La simpatía por el hombre que trabaja»¹³. A estas inquietudes de carácter pedagógico y cultural representadas en el teatro, la década revolucionaria (1944-1954) propondrá soluciones: la Universidad Popular, escuelas nocturnas para obreros, misiones culturales.

Como puede verse, el teatro de Manuel Galich le ha dado la vuelta a los espejismos para que los hechos auténticos emerjan en el espacio escénico. En la sociedad guatemalteca de los años treinta y principios de los cuarenta, encorsetada por la dictadura que estimulaba la corrupción, la falsedad y la inmoralidad, las piezas del dramaturgo guatemalteco cuestionan las bases del régimen y al representar el proceder nefasto de ciertos grupos sociales, induce a una desconstrucción del contexto y a una toma de conciencia. El elemento fundamental de la estrategia empleada en estas piezas lo constituye la elaboración de un “teatro de lo cotidiano”, es decir, la representación de la vida cotidiana de familias de clase media y del pueblo. El dramaturgo se interna en la intimidad de esos núcleos familiares desvelando, desde el interior, su comportamiento. Para que el espectador-lector se reconozca en ese espejo, Galich propone una serie de signos de tipo cultural e histórico: el lenguaje guatemalteco, giros, expresiones propias y el voseo, hasta esa época muy marginado del escenario. Dice Galich: «El teatro demostró su eficiencia: la tiranía no vió el arma secreta que aquél era»¹⁴.

Las fantomimas: romper las normas, reinventar el mundo

Terminaremos este trabajo volviendo a Asturias y a una de las primeras propuestas de renovación de las prácticas teatrales en Centroamérica y América Latina: *Rayito de Estrella*. En cuanto a su gestación, se habla de la

¹³ Elmer Editores, Buenos Aires 1956 (1era edición). También: Ed. Cultura, Guatemala 1994. Cita p. 131.

¹⁴ En: F. GARZÓN CÉSPEDES, “Manuel Galich: latinoamericano a plena conciencia y con amor” (entrevista), reproducida en CRUZ, *La obra dramática del doctor Manuel Francisco Galich López*, tomo I, p. 48.

temprana fecha de 1918, aunque su publicación tiene lugar en 1929, en París, Imprimerie Française de l'Édition¹⁵. Se trata como ocurre con las demás piezas conocidas bajo el género de “fantomimas” de una obra muy breve¹⁶. Importa primero detenerse en la presentación misma de la pieza que ha sufrido cambios determinantes en las dos versiones que conocemos: la de 1929 y la que aparece en *Sien de alondra* (1949) y reproducida después en la edición crítica del *Teatro* de Miguel Ángel Asturias¹⁷. Las modificaciones tienen que ver no sólo con cambios textuales sino de la organización misma del texto. La pieza está dividida en tres partes, que pueden considerarse como actos. Esto es mucho más evidente en la edición de 1929 pues cada parte/acto lleva el paratexto siguiente: “Paso Primero”, “Paso Segundo” y “Paso Tercero”. Estas didascalias funcionales – que recuerdan por cierto las que dividen *El rey de la Altanería* (*Fantomima en tres pies*) – están ausentes de las siguientes ediciones, en las que cada parte se separa sólo por un número romano. Nos parece de importancia este cambio porque la ausencia de didascalias funcionales resta una identificación inmediata, visual, de la obra como pieza dramática. Hay más: en la edición de 1929, la obra se abre con las llamadas didascalias iniciales, específicamente con la lista de los personajes de la pieza: en la primera página se lee “Farsantes” y viene luego, en la página siguiente, la lista con los tres personajes: Rayito de Estrella, Don Yugo, Torogil. Esta disposición desaparece

¹⁵ Existe a este propósito una incertidumbre pues algunos investigadores dan la fecha de 1925, pero se desconocen ejemplares de esta supuesta edición. Ver G. MARTIN, “Cronología” en M.Á. ASTURIAS, *Hombres de maíz*, edición crítica, G. Martin (coord.), CSIC, colección Archivos 21, 1992, p. 462; también: *1899/1999. Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias*, colección Archivos/Unesco, París 1999, p. 150. Por su parte, Marc Cheymol, en su *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des “Années Folles”*, afirma categóricamente que: «Rayito de Estrella parut en 1929 et non en 1925» (Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1987, p. 181). La edición de 1929, con la que hemos trabajado en fotocopia, carece de número de páginas y es una rareza, el colofón lo explica: «De este libro se tiraron 10 ejemplares en papel de Holanda».

¹⁶ Las más breves de las “fantomimas” son *Adoración de los Reyes Magos* y *Cerbatanero*; la más extensa es *El rey de la Altanería* (*Fantomima en tres pies*).

¹⁷ M.Á. ASTURIAS, *Teatro*, edición crítica, L. Méndez de Penedo (coord.), ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica, París/Madrid 2003.

en las ediciones siguientes. En las tres páginas posteriores vienen otras didascalias, pues se presenta poéticamente a los personajes (uno en cada página), en letras cursivas, precisando de esa cuenta que se trata de acotaciones. Y al inicio del “Paso primero” se puede leer esta otra indicación “Tablado”, lo que permite suponer (junto con la noción de “paso”) la concepción de la pieza como espacio danzario. Esto está también ausente de las otras ediciones. Considerando pues estos aspectos propios de la dicha edición de 1929, es claro que Asturias concibe directamente *Rayito de Estrella* como teatro. Pero (como se demuestra en las ediciones posteriores de la obra) es simultáneamente un “ejercicio poético”. Es indudable por tanto que se está ante una producción que trasciende las fronteras genéricas. Se puede igualmente detectar otros cambios en cuanto al texto mismo: una importante porción de texto desaparece del “Paso primero” en *Sien de alondra*¹⁸. Cabe quizás entonces establecer la hipótesis que Asturias introdujo aquellos cambios para dar al texto una apariencia «más poética» para su inclusión en *Sien de alondra*. Ello destaca la maleabilidad e hibridez del texto creado por el escritor guatemalteco. O sea una voluntad de transgredir los esquemas genéricos, como muestra de libertad creativa.

Conviene destacar que el uso del término “Farsantes”, en las didascalias iniciales, es ya un indicio de la naturaleza de la pieza, tanto por su carácter cómico, como por su atmósfera, en la que predominan lo mágico y lo onírico. En las acotaciones iniciales, como se indicó arriba, se ofrece una presentación poética individualizada de cada uno de los tres personajes, cada uno de los textos en cuestión puede ser considerado como una pieza autónoma, como un poema breve, cerrado en sí mismo. La disposición tipográfica contribuye a esta

¹⁸ Por parecernos de importancia copiamos aquí el texto presente en la edición de 1929, al final del “Paso primero”: «*Una anciana se asoma a una puerta. Por sus harapos y greñas, suben y bajan piojos blancos. Alumbra el sol. Los harapos se hacen azules y, como en una pecera, los piojos aumentan de tamaño y se vuelven peces. La anciana es una pecera. Los peces nadan y nadando forman dentro de ella una mujer blanca, linda como no hay dos: Rayito de Estrella.*»

DON YUGO (*Al verla aparecer*)

¡Guitarra de pino /con cuerdas de pita,/vuélveme cangrejo!» (Las itálicas son del autor).

impresión. Por su estructuración (en forma de versos cortos: 15 para el personaje Rayito de Estrella, cuatro para Don Yugo y cinco para Torogil), tales didascalias semejan canciones y/o poesías infantiles, en las cuales la ritmicidad, los juegos fonéticos, el desenfado y la fantasía predominan. El personaje central, Rayito de Estrella, es presentado con este lenguaje: «Rayito de Estrella,/ pluma de torcaz;/ haz;/ de trigo/ su cabello blanco:/ su boca de chayas/ partida en dos ayes;/ su cuerpo:/ saliva, plumitas/ y estiércol de nido;/ su talle,/ sol a media calle;/ bajan y se alargan/ en remos,/ sus senos».¹⁹ Evadido de todo realismo, la factura del texto integra la dimensión de lo festivo y lo esperpéntico que se prolonga en la presentación de los otros dos personajes (Don Yugo y Torogil)²⁰. La plasticidad de las descripciones desconstruye la visión ‘ordenada’, esquematizada y convencional del mundo. Asturias da rienda suelta a su poder imaginativo, inserta en la teatralidad el discurso poético, hace del poema un espacio dramático nuevo y con ello abre la posibilidad de interpretar la realidad como juego, como espacio ‘libre’.

La dimensión lúdica y festiva no hace sino acrecentarse y alcanzar su paroxismo en el cuerpo de la pieza, en los tres “Pasos”, término este último que potencia la lectura de una pieza en movimiento, baile y rito. En cada uno de estos “Pasos” se alternan las didascalias (en *itálicas*) y los diálogos. Pero cabe destacar que las didascalias son cuantitativamente más importantes que los diálogos. En ellas se concentran las referencias y alusiones a mitos precolombinos (en particular en el “Paso primero”). Ellas construyen el espacio imaginario-mágico en que tienen lugar los diálogos de los personajes, se asiste a través de éstas a la ‘deformación’ / ‘reconstrucción’ del mundo por la fantasía. Así, el “Paso primero” se abre con una larga didascalia que se inspira en uno de los mitos precolombinos relativos a la Luna y sus cráteres oscuros:

¹⁹ Citamos de la edición de 1929 que no comporta paginación.

²⁰ He aquí la presentación-descripción de los personajes Don Yugo y Torogil: «Don Yugo aparece/ y se cuece/ desnudo/ al sol»; «Torogil, fantasma/ del asma,/ diómelo prestado/ un viejo teclado/ de marfil». ASTURIAS, *Rayito de Estrella*, 1929.

En el cielo la luna con un conejo en la cara. Las montañas, agarradas de la mano, giran alrededor del crepúsculo. La noche vuelve al corral con las vacas. (...) Sobre un charquito vuela un zancudo; no es así, hay correcciones: el charquito vuela tras el zancudo²¹.

El mundo se invierte, se hace invención pura, rito de reconstrucción (como en los ritos de creación precolombinos), y el lector/espectador entra en el imaginario cultural precolombino pero también lo trasciende. Dicho recurso de creación y recreación domina la totalidad del "Paso primero". Asistimos a la transmutación de los personajes: una anciana se trastoca en pecera y «*Los peces nadan y nadando forman dentro de ella, una mujer blanca, linda como no hay dos: Rayito de Estrella*»²². Esta transmutación no deja de establecer relación intertextual con el *Popol Wuj*, cuando los héroes Hunahpú e Ixbalanqué, tras ser derrotados por los Señores de Xibalbá, al quinto día de muertos, aparecen convertidos en peces-hombres. Don Yugo a su vez se transmuta en cangrejo («*Al instante desaparece Don Yugo y de la guitarra sale con dificultad de canción, un cangrejo*»²³), episodio que establece un eco con el mitema del *Popol Wuj* en que los héroes gemelos castigan a Zipacná por la muerte de los 400 muchachos, gracias a un cangrejo. La tensión dramática gira en torno a la pretensión amorosa de Don Yugo con respecto a Rayito de Estrella. Para acceder a la amada, Torogil le impone una serie de pruebas que debe superar el personaje, si vence le dará «la vida y el paso libre hacia Rayito de Estrella, si sale airoso; si pierde, le matará de un golpe en la cabeza con una piedra»²⁴. Las pruebas de carácter mágico, lúdico e insólito, son superadas por Don Yugo, y activan la intertextualidad con el episodio de las cinco pruebas de los héroes gemelos en Xibalbá.

Al término de la última réplica, la situación de conflicto se ha resuelto en favor de Don Yugo pero, aunque ha vencido en las pruebas no alcanza su

²¹ ASTURIAS, *Rayito de Estrella*, 1929.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

objetivo: «*acercóse inquebrantable, lleno de imposiciones y dogmático, con la intención de someter a leyes, la vida de Rayito de Estrella*»²⁵. El fracaso de su intento reside en su apego al “orden”, a lo establecido, en la continuación de la norma. A través de este cierre, Miguel Angel Asturias cuestiona alegóricamente no sólo los esquemas sociales autoritarios sino a la vez los cánones estéticos fijos. Práctica festiva y ritual, su teatro poético es búsqueda, sueño y nostalgia por decir y oír su mundo, y al mismo tiempo una estrategia escritural para demostrar las posibilidades ilimitadas de la realidad²⁶.

El teatro centroamericano de principios del siglo XX, presenta una riqueza de propuestas amplia, pese a las limitaciones de las infraestructuras y a los contextos poco favorables. Aunque intermitentes, las prácticas teatrales innovadoras no están ausentes ni son escasas, juegan un papel cuestionando los esquemas autoritarios y los cánones estéticos, el reto es ahora detectarlas, sondearlas, incorporarlas a un discurso crítico que anule su marginalidad.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ En este sentido, Marc Cheymol opina que: «*Rayito de Estrella* a été “écrit principalement pour l’oreille”, et prouve par là, bien plus qu’une hypothétique influence du surréalisme, son appartenance au merveilleux d’un Guatemala rêvé par l’auteur dans sa solitude de Paris» (CHEYMOL, *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des “Années Folles”*, p. 181).

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-090-7

ISSN: 2035-1496



€ 8,00