

II Sección: Virtualidad en la educación y unas perspectivas de la vanguardia

## “PUÑALES DEL MEDIODÍA SOBRE LA PIEL EN AHÍNCO”: cuerpo y vanguardia en el Repertorio Americano

Recibido: 20 de junio de 2022

Aceptado: 17 de julio de 2022

Camilo Retana Alvarado

Universidad de Costa Rica  
San Pedro, San José, Costa Rica

[camilo.retana@ucr.ac.cr](mailto:camilo.retana@ucr.ac.cr)

<https://orcid.org/0000-0002-6442-7092>

### RESUMEN

El cuerpo no constituye un tema central en la teorización sobre las vanguardias literarias. No obstante, se trata de un tópico que aparece con una cierta constancia dentro del canon vanguardista. En virtud de la heterogeneidad y pluralidad estéticas propias tanto de los ismos europeos como de los latinoamericanos, no es posible, sin embargo, hablar de un cuerpo vanguardista, sino solo de distintos caminos y búsquedas vanguardistas a la hora de abordar lo somático. Aun así, en este artículo nos ocuparemos de perfilar algunas de las características generales propias de los abordajes vanguardistas de lo corporal. Específicamente, nos referiremos a la forma en que se presenta el cuerpo en algunos de los movimientos literarios de la vanguardia latinoamericana. Finalmente, examinaremos la impronta vanguardista en el Repertorio Americano. En concreto, prestaremos especial atención al modo en que ciertos autores costarricenses publicados en la revista dirigida por García Monge replicaron las formas en que la vanguardia literaria, tanto latinoamericana como europea, se aproximó al tema del cuerpo.

**Palabras clave:** cuerpo; literatura latinoamericana; vanguardias; Repertorio Americano; Joaquín García Monge.

**"Daggers of Zenith Piercing Merciless on the Skin":  
Body and Avant-garde in the Repertorio Americano**

### ABSTRACT

The body does not constitute a central topic in the theorization of literary avant-gardes. Nevertheless, it is a topic that appears with certain frequency within the avant-garde canon. In virtue of the aesthetic heterogeneity and plurality belonging to both the European and Latin American isms, it is not possible, however, to talk about an avant-garde body instead of the different paths and avant-garde searches when approaching the somatic. Nevertheless, in this article we will take care of profiling some of the general characteristics of the avant-garde approaches of the bodily. Specifically, we will refer to the way in which the body is presented in some of the literary movements of the Latin American avant-garde. Finally, we will examine the avant-garde influence in the "Repertorio Americano". In essence, we will pay special attention to the way that certain Costa Rican authors who published in the magazine directed by García Monge replicated the ways in which the literary avant-garde, both Latin American and European, approached the topic of the body.

**Keywords:** body; Latin American literatura; vanguards; Repertorio Americano; Joaquín García Monge.

## TRASIEGOS VANGUARDISTAS

La heterogeneidad en las representaciones vanguardistas del cuerpo remite al carácter heterogéneo y plurinacional de los propios movimientos de vanguardia. Si como lo propone Jorge Schwartz entendemos la vanguardia qua sistema cultural paradójico, lleno de contrastes y oposiciones (2002, p. 20), encontramos que los cuerpos de las vanguardias gravitan en torno a un complejo entramado de influencias continentales mutuas, referencias regionales cruzadas y hallazgos paralelos. Así pues, en lo referente al cuerpo, tal y como en lo referente a varias otras temáticas más, las vanguardias latinoamericanas no se limitaron a la emulación, e incluso, cabría hablar de un influjo constituyente de las vanguardias periféricas en las vanguardias europeas.

Para las vanguardias latinoamericanas, ciertamente, no se trataba simplemente de importar modelos europeos. De hecho, es dable encontrar en la vanguardia literaria latinoamericana una actitud crítica hacia los movimientos del viejo continente. Vallejo, por ejemplo, dedica irónicas páginas al surrealismo; Mariátegui, por su parte, escribe aireadamente contra el futurismo; Borges mismo no se ahorra críticas y destila mordaces y amargas reflexiones acerca de la poesía de Marinetti.

Sin embargo, quizá sea en la obra del escritor brasileño Mário de Andrade donde aparece con mayor claridad la conciencia de una eventual dimensión colonial del influjo vanguardista. En su texto de 1925, *Modernismo e ação*, ironizaba Andrade: "¡Lo nuevo!... Ese fue el pensamiento estético que nos agitó aquí durante la guerra. ¿Dónde estaba el nuevo? ¡Y allá fuimos, como los monos! A buscar lo nuevo en las Europas. E imitamos los ismos europeos" (citado por Schwartz, 2002, p. 534). A través de estas severas líneas, si bien el poeta brasileiro informa de un posible influjo excesivo del vanguardismo europeo, al mismo tiempo revela una conciencia, en el seno mismo de las vanguardias latinoamericanas, de la necesidad de posicionarse críticamente con respecto a dicho influjo.

Como sea, lo cierto es que la incidencia de la vanguardia europea en la latinoamericana no fue un fenómeno unidireccional. Las influencias vanguardistas no se agotaron en el impacto de los movimientos europeos sobre los latinoamericanos, sino que entre unos y otros se establecieron tupidas redes con complejos juegos de referencias mutuas y trasvases.<sup>1</sup> Schwartz, quizá en un intento de sintetizar el asunto, habla de la vanguardia latinoamericana en términos de un movimiento estético en el que convergían "demasiadas de imitación y demasiadas de originalidad" (2002, p. 20).

Pero así como el cuerpo de las vanguardias literarias latinoamericanas no puede ser comprendido sin reparar en esta extensa red de intercambios transcontinentales, tampoco puede serlo si se la aísla de otras manifestaciones de vanguardia ajenas a la literatura. En este sentido, la principal reelaboración vanguardista de los imaginarios corpóreos no ocurre en la literatura sino que tiene lugar en el ámbito de las artes visuales.

En dicho ámbito, un mismo impulso transgresor pone en entredicho la vieja aspiración mimética y su concomitante visión del cuerpo como instancia homogénea. Así, tal y como lo indica la filósofa española Teresa Aguilar, el cuerpo de las vanguardias pictóricas de inicios del siglo XX "coincide con un momento de ruptura del significante representacional embebido de naturalismo", al tiempo que plantea "operaciones que sin salirse del terreno figurativo ensayan propuestas (...) impugna[doras d]el canon corporal legitimado" (2013, p.190). Otro tanto ocurre con "la distorsión, la deformación del cuerpo y de la persona que la fotografía de vanguardia utilizó ampliamente [para] ofrece[r] nuevos modos de representar la realidad y su multiplicidad" (Castillo, 2002, p. 441).

De este modo, si en la tradición del arte mimético que primaba desde Platón se trataba ante todo de contener el cuerpo dentro de los límites de la forma, las vanguardias pictóricas, en cambio, apuestan por un cuerpo en permanente metamorfosis, volcado fuera de sí mismo y en perenne riesgo de disolución de sus propias lindes.<sup>2</sup> No importa si pensamos en el decidido fraccionamiento del cuerpo acometido por el cubismo, en la manifiesta vocación surrealista por investigar la dimensión metamórfica del cuerpo, en la propensión del muralismo mexicano a jugar con los tamaños y las proporciones corporales, o en la vocación dadaísta por descomponer el cuerpo para mezclarlo con objetos y símbolos, las vanguardias, en su veta plástica, rompen con la visión idealizada de lo corporal propia del arte representacional. En una palabra: para las vanguardias no se trata más de representar el cuerpo lo más fidedigna y exactamente posible. Las búsquedas plásticas de la vanguardia, en cambio, "atentan contra el cuerpo personal y cerrado para descomponerlo, haciéndole oscilar en la cuerda floja de la fragmentación de la que aún se reconoce una unidad corporal [aunque] reordenada según una mirada nueva" (Aguilar, 2013, p. 191).

Es de esa mirada nueva de la que a menudo beberán los escritores de vanguardia. Después de todo, si los movimientos de vanguardia coincidían, sin importar sus diferencias, en su apología de lo nuevo y lo moderno, el cuerpo no tenía por qué quedar afuera de esa búsqueda de renovación y significación en el campo de las letras.

## LA CRÍTICA VANGUARDISTA DE LA NATURALEZA CORPÓREA

En sus reflexiones acerca del estridentismo, Borges destacaba la importancia que las vanguardias literarias otorgaron a la dimensión sensitiva de la existencia, en contraposición a los enfoques tranquilos y calculados del arte racionalista preexistente. En franca oposición a esas visiones artísticas previas que asimilaban lo bello a lo trascendente, las vanguardias tienen en la vida y el cuerpo un ámbito de acción fundamental. El llamamiento vanguardista a hacer de la vida una obra de arte, consigna baudelaireana cara a casi todas las vanguardias, postulaba el cuerpo como una materia prima fundamental para las búsquedas estéticas que se realizaron en la primera mitad del siglo XX. El cuerpo, en consecuencia, estaba llamado a formar parte de aquel proyecto vanguardista de superar la dictotomía arte-vida.<sup>3</sup>

Un primer foco de esta reflexión vanguardista en relación con el cuerpo remite, así, al cuestionamiento de su carácter presuntamente natural. A menudo se ha dicho, y no sin razón, que las vanguardias participaron de cierto entusiasmo tecnófilo (especialmente patente en el caso del futurismo de Marinetti), que repercutía en su visión sobre la naturaleza. La naturaleza aparece, en efecto, frecuentemente abordada en el canon vanguardista como sinónimo de quietud e inmovilidad, y en esa medida, como realidad a ser superada o reconfigurada. Se trata de una “estética antiorgánica (...) que niega la representación y trata de provocar con el shock el desarraigo del espectador” (Castillo, 2002, p. 440).

Lo anterior deriva en distintas actitudes hacia el cuerpo, entendido como parte de la realidad natural. Si para las vanguardias la novedad no era algo que estaba allí para ser encontrado, sino para ser producido, la naturaleza y el cuerpo aparecían entonces como escenarios de esa producción; si se trataba, en fin, de introducir lo nuevo, eso nuevo era el cuerpo, lo sensible, lo carnal (Schwartz, p. 439-440).

En el caso del futurismo, como se sabe, esta confrontación se da bajo la forma de una búsqueda por trascender la bajeza natural y superar el cuerpo con la ayuda de la tecnología. Dado que el cuerpo comportaba una dimensión natural, correspondiente a un orden ya dado, había que destruirlo junto con dicho orden para así crear uno nuevo. De ahí que Marinetti pregone “superar la muerte con una metalización del cuerpo humano y la purificación del espíritu vital como fuerza mecánica” (1993, párr. 8).<sup>4</sup> Superar la dimensión encarnada de la existencia equivale aquí a destruir la misma.

En la vanguardia literaria latinoamericana, en cambio, el enfrentamiento con la naturaleza se da bajo la forma positiva de la creación. En el creacionismo huidobriano, por ejemplo, existe una cierta visión “posnatural” del mundo en el que el poeta ya no es más esclavo de la naturaleza, sino una especie de hombre(sic)-Dios que debe recrear esa naturaleza, no ya en el sentido de emularla, sino de producirla de nuevo bajo el tamiz de su mirada. Así, en el creacionismo, como en el futurismo, aparece un cuerpo hasta cierto punto tecnificado, pero no ya en detrimento de la naturaleza, sino en favor de la emancipación humana de esta:

[...]hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. (...) Hemos cantado a la Naturaleza (...). Nunca hemos creado realidades propias como ella lo hace. [Madre Natura:] ya no podrás aplastar a nadie (...). Ya nos escapamos de tu trampa (Huidobro, citado en Schwartz, 2002, pp.101-102).

En Huidobro aparecen además una serie de metáforas corporales –la foto como nervio óptico, el gramófono como cuerda vocal o el cine como pensamiento mecánico, por ejemplo– que dejan ver cómo, para el creacionismo, se trata antes de extender el cuerpo mediante la técnica para así renovarlo, que de permitir a la tecnología que colonice el cuerpo, como ocurría dentro del futurismo. Esta misma corporalidad tecnificada, antitética de la naturaleza, aparece con distintos acentos en otros ismos latinoamericanos. Es el caso, por ejemplo, del estridentismo mexicano –Maples Arce habla de “músculos de acero” y refiere al ser humano como un mecanismo de relojería desnivelado y asistemático, controvirtiendo así el imaginario cartesiano del cuerpo (citado en Schwartz, 2002, p. 194)–, el constructivismo uruguayo –cuyo creador, Joaquín Torres García emprendió duras críticas contra el arte imitativo– o el euforismo puertorriqueño –que exaltaba por igual la máquina que el aplauso, la tuerca que el brazo (citado en Schwartz, 2002, p. 216)–.

Además de los autores de vanguardia en cuanto tales, también las revistas por ellos creadas postularon un cuerpo que participaba de esa “sensibilidad posnatural”.<sup>5</sup> Es el caso de la emblemática revista Martín Fierro, publicada entre el 1924 y 1927, en la que el cuerpo se constituyó como un lugar de experimentación lírico/plástico. En la revista se trataba tanto de separar el nuevo cuerpo vanguardista de la “imitación estilizada de la naturaleza” (González, Gasel y Arpes, 2017, p. 38) propia de las formas tradicionales de representar lo corpóreo, como de hacer del cuerpo un instrumento de experimentación estética y de desestabilización de los órdenes establecidos. En el marco del análisis gráfico de esa mítica revista, González, Gasel y Arpes señalan cómo “[...]las vanguardias representan un cuerpo joven, con características y funciones de un payaso o arlequín. La estética pasada, modernista, representa [en cambio] un cuerpo envejecido, que apenas puede moverse” (2017, p. 37).

Así las cosas es dable detectar, tal y como señala Nicholas Zurbrugg (1999), toda una línea de trabajo dentro de las vanguardias en la que el cuerpo no solo irrumpe como objeto de experimentación estética, sino también como instrumento de cuestionamiento respecto de las fronteras entre la tecnología y la naturaleza, elemento que será retomado posteriormente de forma un tanto más sistemática en las posvanguardias.<sup>6</sup> Desde esta perspectiva, el empleo artístico del cuerpo cuestiona la naturaleza, sobre todo en la medida en que cuestiona su naturaleza. Mediante una vocación decididamente experimental e hibridizante, la corporalidad se presenta en las vanguardias literarias como lugar de concatenación del sujeto con diversas realidades técnicas. En este sentido, el futurismo de Marinetti aparece como uno de los referentes centrales de esta visión, pero no como la única.

## EROTISMO, SEXUALIDAD Y VANGUARDISMO

De la mano de este cuerpo hibridizado con la técnica, roto en su unidad y por lo tanto tendiente al fragmento y la descomposición, las vanguardias también se desmarcaron de una serie de paradigmas relacionados con el amor y el erotismo. Más concretamente, el vanguardismo criticó la idea de una sexualidad sublime y la noción de una poesía que debía cantarle dulces loas al amor. En lugar de las viejas ideas sobre el cuerpo amado, las vanguardias postularán un erotismo del juego, el fraccionamiento y el humor.

En el caso europeo, esta renovación lírica se da de la mano del parentesco de las vanguardias con el psicoanálisis, y específicamente con una lectura estetizante del freudismo. Especialmente interesada en el descentramiento del sujeto deseante acometida por Freud y en la carga libidinal atribuida por ese autor a la totalidad del cuerpo, la vanguardia europea dibujará un cuerpo sexuado ya no por efecto de la belleza, sino de su voluptuosidad, su capacidad de desborde e incluso su veta onírica. Tal y como señala la filósofa española Teresa Aguilar, vanguardias como:

[...]el surrealismo pictórico toma el cuerpo clásico o realista representado del lienzo y lo lanza más allá de su existencia vigílica, porque entonces es solo mediante lo onírico como pueden alcanzarse otros somas que trasciendan la carne y el cuerpo más allá de lo que puede ser dicho desde el plano de la existencia (Aguilar, 2013, p. 202).

Más allá del psicoanálisis, sin embargo, esta forma de sexualizar el cuerpo se inscribe dentro de una línea estética, por lo demás con cierto abolengo (piénsese en Lautreamont y Rimbaud), que ve en el arte una forma de ejercitar las pasiones bajas y de celebrar los placeres del cuerpo. Si seguimos a Ercole Lissardi, quien distingue el paradigma amoroso y espiritual del paradigma fáunico, el cual privilegia "el apetito sexual, el deseo [y] la curiosidad sexual" (Lissardi, 2013, p. 13), hay que reconocer que las vanguardias constituyen un punto alto en la historia de ese segundo paradigma, pues la mayoría de los artistas vanguardistas optaban por un tratamiento irreverente de lo sexual. Tanto en el dadaísmo como en el surrealismo, por hablar únicamente de dos vanguardias europeas, se presentan, en consecuencia, cuerpos sin aura, sexualizados de una forma acaso más pedestre y directa que en el arte prevanguardista.

En América Latina, uno de los poetas vanguardistas que se distanció con más gracia y talento de las visiones sublimadas del amor y el erotismo fue Oliveiro Girondo, quien en el famoso poema de Espantapájaros que el cineasta argentino Eliseo Subiela incluyó en la película El lado oscuro del corazón, refiere el cuerpo deseado, de manera similar a la de Breton, como uno con "senos de magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija (...) una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias [y] unas extremidades de palmípedo [y] piernas de pluma" (Girondo, 1995, p. 102).

Asimismo, en otro de los poemas amorosos de Espantapájaros los amantes, entre otras cosas, se chupan, se mastican, se babea, se disgragan, se dislocan, se acribillan y desgarran. Gironde escribe sobre mujeres vampiro, mujeres de sexo prehensil (sic) y mujeres eléctricas, todas ellas amenazantes para el yo poético masculino que, en algún poema, acaba electrocutado "en un espasmo, lleno de interrupciones y cortocircuitos" (Gironde, 1995, p. 118).

Así, mientras que en su condición de elemento natural el cuerpo aparece en las vanguardias sometido a una crítica de su pureza, en el tratamiento de la sexualidad, ese mismo cuerpo "posnatural" aparecerá sumido en un registro prosaico, pedestre y asentado en su materialidad. Mientras en el primer caso se trata de una revisión de la ontología corpórea, en el segundo tiene lugar una controversia respecto de su supuesta bajeza moral y de una reivindicación de los placeres que entraña.

## DE COMER Y SER COMIDO

*"Pregunté a un hombre qué era el Derecho.  
Él me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad.  
Ese hombre se llamaba Galli Mathias. Me lo comí"*

*Oswald de Andrade*

Al lado de ese cuerpo que se eleva por sobre sus condicionantes naturales, pero que al mismo tiempo se postula como fuente de placeres libidinales, las vanguardias también dibujaron un cuerpo ligado a la fagocitación y las metáforas gastronómicas.

De nuevo el futurismo, una de las vanguardias más aludidas en los ismos latinoamericanos, aparece como un referente central en este punto. En el Manifiesto de la cocina futurista, Marinetti y Fillia (Luigi Colombo) señalaban respecto de este asunto:

[...]el surrealismo pictórico toma el cuerpo clásico o realista representado del lienzo y lo lanza más allá de su existencia vigílica, porque entonces es solo mediante lo onírico como pueden alcanzarse otros somas que trasciendan la carne y el cuerpo más allá de lo que puede ser dicho desde el plano de la existencia (Aguilar, 2013, p. 202).

A partir de estos postulados, Marinetti y Fillia ensalzan una gastronomía promotora de la delgadez y defienden la necesidad de un cuerpo al servicio de los principios futuristas de la velocidad y agilidad:

- [...] sentimos (...) la necesidad de impedir que el italiano se vuelva cúbico macizo plomizo, de un compacto opaco y ciego. Debe armonizar, en cambio, cada vez más con la italiana, delgada transparencia espiralada de pasión, ternura, luz, voluntad, osadía, tenacidad heroica. Preparamos una agilidad de cuerpos italianos adaptado a los ligerísimos trenes de aluminio que sustituirán los actuales, pesados, de hierro madera acero (2017, p. 38).

De forma coherente con su ideología, de tendencia veladamente discriminatoria al inicio y abiertamente fascista después, los futuristas arremeten contra la pasta, toda vez que consideran que se trata de un platillo que solo puede redundar en un cuerpo desgastado e inactivo (i.e. débil). Marinetti y Fillia se permiten, asimismo, ofrecer alternativas a esa comida presuntamente tan farragosa: el Salmón de Alaska a los rayos de Sol con salsa Marte, la Perdiz a la montañesa con salsa Venus, el Carneplástico o el Ecuador + Polo Norte, todos platillos con grandes dosis de proteína y vegetales y tendientes a crear un cuerpo fuerte y veloz, acorde con las exigencias futuristas.

A contramano de este tono supremacista del futurismo, la vanguardia latinoamericana, y más concretamente el movimiento antropofágico de Brasil, recorrió el campo de las relaciones entre cuerpo y alimentación centrándose más bien en las correlaciones entre cosmopolitismo y nacionalismo, y argumentando en favor de un nuevo cuerpo resistente al influjo colonial. El contraste entre la vanguardia italiana y la brasileña respecto de este punto informa, por cierto, del grado de heterogeneidad con que los ismos latinoamericanos y europeos podían frecuentar un mismo tema: mientras en un caso se empleaban el cuerpo y la alimentación como medios para fomentar la supremacía del hombre (sic) europeo, en el otro se utilizaban los mismos elementos para trazar una dialéctica entre lo propio y lo ajeno y nutrir así una estética de resistencia al asimilacionismo europeo.

En el célebre *Manifiesto antropófago*, redactado por el poeta brasileiro Oswald de Andrade, esta visión anti asimilacionista aparece a través de la metáfora de la deglución: la antropofagia es el acto estético, metaforizado en el cuerpo, del sujeto colonizado que devora a quien, a su vez, pretendía devorarlo. La metáfora de la deglución aparece, por lo tanto, como un modo de oponer la abstracción (ligada tanto al imaginario religioso como al logos civilizatorio europeo) a la concretud del cuerpo (vinculada a lo carnavalesco, lo material, el hambre y lo sensible). No por casualidad la versión plástica de la antropofagia, con Tarsila do Amaral a la cabeza, opta por dar a los cuerpos un volumen que sobresale y se impone en relación con los objetos y las cosas – piénsese en obras como *Abaporu* (1928), *Antropofagia* (1929) o *Composicao (Figura Só)* (1930)–. El cuerpo del movimiento antropófago funciona, así, a la manera de un operador simbólico que tensiona dos culturas y dos imaginarios, y que da relevancia a lo material, lo sensible y lo determinado por sobre lo inmaterial, lo espiritual y lo indeterminado.



Empero, como señalábamos, la evocación de lo antropofágico constituye asimismo una forma de abordar estética y discursivamente el miedo del conquistador europeo al cuerpo que habitaba los territorios colonizados. Tal y como lo señala Carlos Jáuregui, durante la conquista "el canibalismo no fue sólo un dispositivo generador de alteridad, sino también un tropo cultural de reconocimiento" (Jáuregui, 2000, p. 10). El giro retórico del movimiento antropofágico al reivindicar para sí aquello que la cultura europea había depositado fuera, en el Otro americano, constituye entonces una interesante argucia discursiva, pues no solo reclama como válida esa identificación de los conquistados como pueblos eminentemente interesados en lo impuro (lo bajo, los placeres y lo físico), sino que también devuelve al conquistador una imagen de sí mismo, de sus propios temores y del fracaso en su empeño por abstraerse de las condiciones materiales de existencia que impone la vida corporal. En otras palabras, si "la antropofagia, independientemente de su ocurrencia, fue un arma discursiva jurídica y ética para justificar la Conquista, una especie de espada justiciera de Dios para castigar" (Jáuregui, 2000, p. 14), el gesto de apropiarse simbólicamente del canibalismo reivindica la diferencia corporal y cultural como un modo de autoreconocimiento. Aún más, se trata de una práctica de contestación que apunta a infundir un cierto respeto, pues como señala Jáuregui, ya en tiempos de la conquista "los relatos de canibalismo (...) fueron usados en ocasiones por los propios colonizados para sembrar miedo entre los colonizadores" (Jáuregui, 2000, p. 14).

El cuerpo antropofágico se presenta así como un cuerpo indócil, afirmado en la diferencia y dichosamente capaz de oponerse a los intentos de colonización. Pero lo corpóreo es también el lugar donde se inscriben las tensiones coloniales y el sitio desde el cual desanudar dichas tensiones.

## **CUERPO Y POESÍA COSTARRICENSE EN EL REPERTORIO AMERICANO**

¿Qué influjos ejercieron estas visiones sobre el cuerpo en el vanguardismo literario costarricense? ¿Hasta qué punto se dieron, en el ámbito de lo corpóreo, trasiegos de influencias entre la vanguardia costarricense y la vanguardia internacional? ¿Y qué tanto participó *Repertorio Americano* de los intercambios entre las vanguardias intercontinentales?

Para contestar estas preguntas habría que advertir, en primer término, la impropiedad de reducir *Repertorio americano* a una revista de vanguardia. La lista de los intercambios estéticos, literarios y culturales de García Monge incluye ciertamente un índice de autores y países tan extensos que no podemos limitar su empresa a una con carácter vanguardista.<sup>7</sup> Por otra parte, resulta igualmente claro que el cuerpo no ocupa un sitio axial en el *Repertorio Americano*. Si nos atenemos a la opinión del propio Mario Oliva

(2008), los temas a lo largo del tiempo de vigencia de la revista fueron diversos: desde asuntos geopolíticos y culturales, hasta debates estéticos e intercambios entre artistas. Más específicamente, Repertorio Americano tenía en la red de problemas conformado por la americanidad, la latinidad y el panamericanismo, sus preocupaciones principales (Oliva, 2008, p.38), con lo cual el cuerpo no figuraba como uno de esos temas centrales. También cabe señalar que el influjo de la concepción vanguardista del cuerpo en Costa Rica ha sido escasamente estudiado, y en el mejor de los casos, cuando se ha rastreado dicho influjo, los trabajos académicos (con excepción de los escritos por Carlos Francisco Monge, los cuales retomaremos en breve) han estado más centrados en el ámbito de la plástica.<sup>8</sup>

A pesar de lo anterior, resulta factible encontrar trazas de los abordajes vanguardista de lo corporal en algunos números del Repertorio Americano. Para comenzar, autores costarricenses como Marco Tulio Salazar, Rafael Estrada o Francisco Amiguetti hicieron eco de las rupturas vanguardistas con las visiones unitarias y auratizadas del cuerpo. En Salazar, por ejemplo, aparecen metáforas que, lejos de ensalzar el cuerpo, lo devuelven a su condición pedestre y lo postulan como una instancia acaso más importante que las realidades sublimadas del espíritu. Para Salazar "el espíritu es débil/pues la carne lo quiere/llevar como vendado/ y desplomarse juntos al borde del abismo".<sup>9</sup> En "El poema de la tumba", el autor también dibuja el cuerpo como realidad ineluctable, como destino igualador. El carácter prosaico del cadáver, su desafío a los "embelesos de la vida", recuerdan a la desacralización vanguardista de lo corpóreo descrita más atrás. Así, contra las visiones de un cuerpo idealizado, Salazar prefiere la contumacia de los esqueletos, de las vértebras y de las clavículas: "Huesos, tal vez de viejos encorvados,/ de ancianas temblorosas o patriarcas,/ unidos con los huesos de los jóvenes/ por el poder inmenso de la parca/ ¿Para qué, pues, el lujo de los hombres?/¿Para qué perseguir los embelesos, / si nuestra vida cual muñeco débil / ha de trocarse en un montón de huesos". El cuerpo adquiere entonces un cariz eminentemente material que conduce a angustiadas preguntas: "¡mar azul!/ ¡mar profundo!/ (...) ¿En su fondo profundo/quedarán los cadáveres amados?".

En el caso de Rafael Estrada aparece asimismo la carne como elemento de desacralización del espíritu y como fuente de una dura aunque gozosa bajeza. El cuerpo se torna entonces una contumaz evidencia de nuestra presencia en el mundo: "Para darnos cuenta del espíritu /Tenemos manos de carne, / Ojos y labios, y corazón;/ Todo de pura carne/ Todo de carne pura, / Desde la tosca mano / Hasta el átomo sutil de la pupila, / Fuente de la imaginación". Lo mismo ocurre, aunque de forma más clara y sistemática, en algunos poemas de Amiguetti incluidos en el Repertorio Americano, en los que el cuerpo se presenta descompuesto en su unidad y, más aún, enredado con el mundo y con elementos de la naturaleza: "en la boca tiene uno un sabor de esperanza/ el viento se mete hasta el corazón/ los cuerpos quieren salirse de los vestidos/el viento los esculpe con una sensualidad vital". Estos cuerpos de Amiguetti, deseosos, al mejor estilo de las

Lo señalado por Monge resulta patente en un poema publicado en el Repertorio Americano de tintes claramente vanguardistas –y por cierto de gran factura– como “Canción de la mujer que regresa del baño”. En el poema, el cuerpo erotizado es ya inequívocamente un cuerpo vanguardista:

Puñales de mediodía  
sobre la piel en ahínco.

La danza del agua pura en derredor de tu cuerpo.

Desnuda. Desnuda como  
el cielo ahogado en los ríos.

Se iba a alzar el gran vuelo  
del alba en los senos tuyos.

La danza del agua pura en derredor de tu cuerpo.

Tu risa a través del día  
pintando de plata el aire.

Sobre tus alas ocultas  
echaste un clima de sed.

La danza del agua pura  
en derredor de tu cuerpo.

Siguiendo la interpretación de Monge, cuerpo y erotismo aparecen en Azofeifa como elementos de ruptura con “la exquisitez estética de los modernistas” (2012, p. 96). Así, en este poeta “el erotismo [aparece] como un juego plástico, símbolo e imagen a la vez de un nuevo conocimiento de la realidad” (2012, p. 96). También Amighetti, por cierto, escribe un registro en el que no se trata ya de limitarse a representar el cuerpo, sino de producirlo poéticamente como algo nuevo. “Como en sus xilografías –advierde una vez más Monge– las figuras humanas de Amighetti corresponden al proyecto estético vanguardista: en una aparente paradoja desidealizan la realidad, al mismo tiempo que le inventan otro sentido” (Monge, 2012, p. 97).

Mención aparte merece la poesía erótica de la extraordinaria escritora Corina Rodríguez, también publicada en el Repertorio Americano.<sup>10</sup> Anticipando el tono de algunas escritoras actuales como Paula Piedra o Ana Istarú, Rodríguez introduce el registro de lo corporal, pero sin apelar al estilo manido del modernismo: “Gracias, Señor, porque en mis cabellos encontraron reposo sus dedos de azahar, sinos y fuertes. Gracias porque en el remanzo de sus ojos paladearon los suyos. Gracias (...) porque en mi regazo estuvo su cabeza” (“Gracias, Señor”).

No obstante estas influencias, también es menester señalar que Repertorio Americano no tira por igual de todos los hilos que conforman el imaginario vanguardista sobre lo corporal. En lo tocante a la veta más ligada a la fagocitación y la metáfora gastronómica, por ejemplo, resulta más complicado hallar correspondencias entre lo publicado por García Monge en el Repertorio Americano y las vanguardias.<sup>11</sup> Ello quizá obedezca al hecho, señalado por Carlos Francisco Monge (2012, p. 92), de que a nivel político nuestro vanguardismo literario enarboló un reformismo civilista bastante alejado de los radicalismos más comprometidos de otros países de la región, así como una sensibilidad nacionalista que no alcanzó a tensionarse suficientemente (como sí ocurrió en otros países en los que coaguló una dialéctica dinamizadora de lo local y lo internacional) con el tono más continental de las vanguardias.<sup>12</sup> También ha de haber influido el hecho de que en el país no se conformaran ismos con agendas políticas definidas, sino más bien exploraciones aisladas, caracterizadas por la dispersión y la falta de un referente claro al estilo de Huidobro en Chile. A diferencia, pues, del movimiento antropofágico, donde las búsquedas estéticas relacionadas con el cuerpo eran ante todo el reflejo de una agenda política, la vanguardia costarricense se mantuvo alejada de la retórica sobre el cuerpo con carácter antiasimilacionista.

## CONCLUSIONES

En diversos poemas de autores costarricenses publicados en el Repertorio Americano, resulta dable encontrar una impronta vanguardista en lo tocante al abordaje estético del cuerpo. Aunque de forma especialmente patente en la poesía de Amiguhetti, y de un modo quizá más circunstancial en el resto de escritores citados, el cuerpo aparece fracturado en su principio de unidad y, por ende, resulta objeto de una serie de reelaboraciones que redundan en una nueva visión del erotismo y la sexualidad. El cuerpo ya no es más parte de una naturaleza sacralizada a la cual hay que rendir tributo, sino la materia prima de una mirada capaz de descomponer y reensamblar. Las metáforas corporales del Repertorio... participan, así, de cierta visión "posnatural" del cuerpo en la que este se presenta como objeto de experimentación, incluso en el campo sexual. Aun así, no todas las aristas del abordaje corporal de las vanguardias aparecen en los poetas ticos del Repertorio..., tal y como lo muestra la porca presencia de metáforas con carácter gastronómico-anthropofágico.

Como sea, lo cierto es que el vanguardismo literario costarricense supo recoger cierta sensibilidad de época que desacralizó la visión del cuerpo y le devolvió su carácter plástico y prosaico. Así, también respecto al cuerpo, las "luces [vanguardistas] relumbraron, deslumbraron y sus chispas quemaron los anaqueles de viejas librerías" (Monge, 2012, p. 7).

## NOTAS

1. Naturalmente el tráfico de influencias transatlánticas durante la primera mitad del siglo XX constituye un fenómeno que trasciende las vanguardias. Los trasiegos de discursos, evocaciones, objetos y elementos materiales incluían una densa urdidumbre de intercambios en la que confluían, además de las vanguardias, la antropología, la etnografía y la filosofía (véase Fernández, 2013).
2. A propósito de las resonancias que este modo vanguardista de abordar el cuerpo en el ámbito plástico ha tenido en artistas posvanguardistas, pueden consultarse *Cuerpos sin límites* (Aguilar, pp. 179-216), *Teoría de los cuerpos agujereados* (Segarra, 2014) y *El cuerpo abierto* (Retana, 2019, pp. 151-164).
3. Sobre las coincidencias entre el proyecto vanguardista de fusionar arte y vida y la empresa anarquista de fundir política y vida cotidiana, véase Baigorria.
4. Desde luego, esta visión futurista del cuerpo responde al papel histórico fundamental que la guerra tuvo como telón de fondo en la conformación de las vanguardias europeas. El cuerpo vanguardista es el cuerpo desgarrado por los conflictos bélicos, cuya vacilante unidad es a menudo descompuesta tanto fuera del arte –léase en la guerra– como dentro de él –piénsese en *El grito* de Munch o en los cuerpos fragmentados de *El Guernica*–.
5. Por “sensibilidad posnatural” entendemos una visión sobre el cuerpo que no lo agota en su dimensión biológica y que in/corpora elementos artificiales en su concepción de la sustancia somática, modificando con ello su ontología.
6. Algunos autores han relacionado las vanguardias con tendencias artísticas más contemporáneas en las que el cuerpo constituye el epicentro de las búsquedas estéticas. Tal es el caso del arte queer. Para Paul B. Franklin la fuente de Duchamp, por ejemplo, inaugura cierta gestualidad protoqueer en la medida en que evoca los avatares del cuerpo homosexual en los baños públicos, centros por antonomasia de las prácticas homosexuales marginalizadas. El orinal duchampeano, según Franklin, cita toda una historia de prácticas corporales propias del erotismo homosexual en las que la sexualidad y el placer desmienten cualquier visión sublimada del amor y el deseo.
7. Al respecto véase Oliva (2007), quien demuestra el cariz panorámico al que García Monge aspiraba para su *Repertorio Americano*.

8. Mauricio Ramírez, por ejemplo, ha estudiado las disposiciones corporales en algunos de los personajes pictóricos de Amighetti y Luis Daell. Su análisis revela el profundo diálogo existente entre el muralismo mexicano y la plástica costarricense contemporánea, por ejemplo en cuanto a las poses y su relación con el paisaje, o bien en cuanto a la relación entre las actitudes corporales y el devenir histórico retratado por las vanguardias de cada país.
9. Esta y las siguientes referencias han sido extraídas del archivo de la Universidad Nacional en el cual figuran la mayoría de números del Repertorio Americano dirigidos por García Monge. El archivo aludido se encuentra disponible en el dominio <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/repertorio/issue/archive>
10. Francisco Rodríguez ha realizado una sobresaliente y recomendable compilación de ensayos, narraciones y poemas de Corina Rodríguez y ha contribuido a resaltar la significancia de su obra en el libro, editado en 2018 por la Editorial de la Universidad de Costa Rica, *Corina Rodríguez López*.
11. Aun así, desacatamos como excepción el caso de Carmen Brannon, poetisa presentada por Salomón de la Selva en el Repertorio del 30 de mayo de 1921, quien en su poema "Eva a Adán, escribe con cierto aire antropofágico: "si tienes sed, Adán, abrévate en mi boca (...) Si tienes hambre, toma: ¡mi corazón es una vianda!".
12. Varios historiadores han señalado que las tesis políticas de García Monge se caracterizaron por una cierta ambigüedad. Iván Molina incluso habla de una conjunción de elementos vagamente antiimperialistas con un "profundo conservadurismo" (2009, p. 81) en el pensamiento político del editor de *Repertorio Americano*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, T. (2013). *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro.
- Baigorria, O. (2010). Estética y pensamiento anarquista. Aportes, límites y tensiones entre las vanguardias y los nuevos movimientos urbanos. *Questión*, 1(25), Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/891>

- Castillo, M. (2002). La construcción de Venus: fragmentación, montaje y despersonalización del cuerpo femenino en la estética vanguardista. En M. Amador & M. Ruiz (Coords.), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres*, (pp. 439-456). Madrid: Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM).
- Fernández, Á. (2013). El etnógrafo como contrabandista. Tráfico de imágenes, propagación de conceptos y usos de la cultura material en la obra de Alfred Métraux. *Cuadernos De Literatura*, 17 (33), pp. 224-252.
- Girondo, O. (1995). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*. Madrid: Visor.
- González, A., Gasel, A & Arpes, M. (2017). Búsqueda y análisis de los modos vanguardistas de inscribir los cuerpos en la revista Martín Fierro (1924-1927). *Informe científico técnico UNPA*, 9(2), pp. 30-44.
- Jáuregui, C. (2000). Saturno caníbal: fronteras, reflejas y paradojas en la narrativa del antropófago. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXVI, 51, pp.9-39.
- Lissardi, E. (2013). *La pasión erótica: del sátiro griego a la pornografía en Internet*. Paidós.
- Marinetti T. (1993). *La radio futurista*. Cuenca: Radio Fontana Mix.
- Marinetti T. Y Fillia. (2017). *La cocina futurista y otros textos*. México DF: Vanilla Planifolia y Secretaría de Cultura.
- Monge, C. F. (2012). *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: EUNA.
- Molina, I. (2009). Intelectuales y política en Costa Rica. El caso del discurso de Joaquín García Monge ante el Monumento Nacional (1921). *Memoria y sociedad*, 13(26), pp. 73-85.
- Oliva Medina, M. (2007). Las encuestas de Repertorio Americano (1925-1932): García Monge y los libros hispanoamericanos. *Montalbán*, 40, pp. 73-103.
- Oliva Medina, M. (2008). Historia de Repertorio Americano (1919-1958). *Revista Comunicación*, 17, pp. 31-43.
- Retana, C. (2019). *El cuerpo abierto*. Heredia: EUNA.
- Schwartz, J. (2002). Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Segarra, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Barcelona: Melusina.
- Zurbrugg, N. (1999). Marinetti, Chopin, Stelarc and the Auratic Intensities of the Postmodern Techno-Body. *Body & Society*, 5(2-3), 93-115.  
<https://doi.org/10.1177/1357034>