



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

EL DISCURSO EXPRESIONISTA
DE LUIS CARDOZA Y ARAGON.

T E S I S

Que para obtener el título de:

LICENCIADA EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPANICAS

P r e s e n t a:

Liliane Hoth Von Der Meden

México, D.F. / 1991.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción. 1

Primera parte.

Hacia una definición de la vanguardia.

- | | | |
|------|---|----|
| 1.1. | Antinacionalismo y antitradicionalismo: dos postulados visibles de la vanguardia. | 5 |
| 1.2. | El arte se libera de ser "mímesis" de la naturaleza. | 8 |
| 1.3. | La crisis nutre al arte. El sentimiento de fugacidad. | 11 |
| 1.4. | Resumen. | 13 |

Segunda parte.

Un acercamiento a la teoría poética de vanguardia.

- | | | |
|------|--|----|
| 2.1. | Dos puntos que sintetizan la teoría poética de la época. | 15 |
| 2.2. | La imagen y su relevancia en la poesía de vanguardia. | 17 |
| 2.3. | Resumen. | 19 |

Tercera parte.

El clima cultural en Europa con que se encuentra Cardoza y Aragón en la década de los 20.

- | | | |
|------|----------------------------------|----|
| 3.1. | De "buzo a cosmonauta". | 21 |
| 3.2. | Descubriendo algunas afinidades. | 22 |
| 3.3. | Organizando el caos. | 26 |

Cuarta parte.

Luna Park y *Maelstrom*, dos engendros.

- | | | |
|--------|--|----|
| 4.1. | Breve introducción a los dos poemas. | 28 |
| 4.2. | <i>Luna Park</i> , poema escrito en Berlín en 1923. | 30 |
| 4.2.1. | Semblanzas de <i>Luna Park</i> . | 31 |
| 4.2.2. | Paseo por los poemas que componen <i>Luna Park</i> . | 32 |
| 4.3. | Las imágenes en <i>Luna Park</i> . | 37 |
| 4.3.1. | Imágenes expresionistas. | 39 |
| 4.3.2. | Imágenes cubistas. | 44 |

4.3.3.	Imágenes futuristas.	49
4.3.4.	Algunas greguerías.	50
4.4.	El ritmo en <i>Luna Park</i> .	53
4.5.	Hacia una nueva temática en <i>Luna Park</i> .	60
4.5.1.	La metrópolis y el hombre.	62
4.5.2.	Dios y el hombre.	64
4.5.2.1.	La presencia de Nietzsche.	64
4.5.3.	Hacia una nueva concepción del tiempo y el hombre.	68
4.5.4.	La mujer.	73
4.6.	Hacia la configuración del Hombre Nuevo	76
4.6.1.	El hombre por fuera.	78
4.6.2.	El hombre por dentro.	79

Quinta parte.

Maelstrom, poema escrito en París en 1925. Un sueño de la vida.

5.1.	A manera de introducción.	85
5.2.	De su forma, su estructura, de sus personajes y algunas reflexiones.	88
5.3.	De la captura del sueño, del <i>Maelstrom</i> . La Imaginación y sus hijas las imágenes.	95
5.3.1.	Imágenes relacionadas con el cubismo.	97
5.3.2.	La estética de lo feo y un paisaje expresionista.	102
5.3.3.	Los museos y la influencia del futurismo.	105
5.3.4.	El jazz como la nueva música y las imágenes auditivas.	107
5.3.5.	Las grandes ciudades y la angustia.	109
5.4.	El surrealismo y el erotismo.	113
5.4.1.	Aparecen la represión a la sensualidad y la libertad del sueño.	118

Sexta parte.

El séptimo arte.

6.1.	El cine a través de una película: <i>Maelstrom</i> .	122
------	--	-----

Séptima parte.

El arte nuevo.

7.1.	Hacia una nueva configuración del arte.	127
------	---	-----

Octava parte.
Conclusiones.

8.1.	Conclusiones.	135
------	---------------	-----

Novena parte.
Apéndices.

9.1.	Recapitulaciones sobre el arte de vanguardia.	140
9.2.	Los aforismos encontrados en los dos poemas.	143
9.3.	Una semblanza bio-bibliográfica de Luis Cardoza y Aragón.	148

Bibliografía.	160
---------------	-----

Hemerografía.	162
---------------	-----

INTRODUCCION.

Porque queremos callarnos escribimos poesía. Poesía, escribir poesía, no es escribir versos. Sí; si, aún hay poesía en el verso. La poesía es algo distinto. Y es, como dijo aquél, es lo que al querer definirlo, se disipa. Un fantasma concreto. "El sentido y el sonido", dice lo mismo. No ir a parte alguna, porque eso sería locomoción. La poesía es danza. El lenguaje que danza en llamas.

LUIS CARDOZA Y ARAGON.

El haber escogido como tema de la presente investigación los dos primeros poemas del poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, no ha sido una elección azarosa, sino que fue por la eliminación de otros posibles temas; proceso que a continuación expondremos.

Empezamos por investigar primero "El discurso expresionista de Luis Cardoza y Aragón", ya que encontramos rasgos de esta sensibilidad vanguardista en sus alumbradores escritos sobre la obra plástica del pintor mexicano José Clemente Orozco, obra que lo conmovió profundamente.

Bien. Esto nos llevó a estudiar los escritos del poeta guatemalteco y a descubrir la inmensa riqueza de los mismos, riqueza que difícilmente puede ser asida para ser analizada si no se cuenta con los medios específicos para emprender tal investigación. Consideramos que este tema corresponde más al campo de la estética que al de la literatura propiamente dicha.

Decidimos entonces cambiar de tema de estudio, más no de autor por lo mismo de la sabiduría y belleza que ya habíamos

descubierto en su obra.

Nos abocaríamos ahora a la poesía de Cardoza y Aragón. Así, la poesía en general y en abstracto. Nunca supimos en la que nos metíamos. En el proceso de desarrollo para encontrar una metodología que se ciñese a esta propuesta, nos enfrentamos, por un lado, a una serie de problemas dados porque esta poesía es el juego de luces atravesadas por un caleidoscopio, es un caracol y, por el otro, por la falta de rigor racional para analizar esta poesía.

Así, llegamos a la siguiente conclusión: ambas, tesis y poesía habitan dos planos diferentes que, por más que le buscamos, no logramos hacerlos coincidir: si la finalidad de la primera, es llegar a un resultado -lógico y racional- a partir de un exhaustivo análisis de la problemática impuesta, la segunda surge a partir de una intuición que busca, a grandes rasgos, revelarnos la condición original del hombre.

La poesía no puede ser explicada, y ésta, específicamente, contiene tanta vida en su ser tan complejamente sencillo, que no pudimos disecarla para poderla estudiar de manera objetiva.

Cambiamos de actitud y decidimos limitar nuestro universo al siguiente tema: "El paisaje en la poesía de Luis Cardoza y Aragón", tema de poesía que, descubrimos, va evolucionando, en Cardoza, desde el paisaje geográfico hasta los paisajes interiores que se van evaporizando hasta alcanzar planos metafísicos.

Nuevamente sentimos que la investigación se nos iba de las manos: necesitábamos, para poderla realizar, de una metodología literaria con peso filosófico, que no poseíamos.

Ya la pasión que llegamos a sentir, que sentimos, por la poesía de este poeta, no nos dejó desistir; así que cambiamos nuevamente de tema, ahora sería: "La nueva sensibilidad de la vanguardia a través de dos poemas de juventud de Luis Cardoza y Aragón"; poemas que, escritos en un estado de receptividad y creatividad muy específicos, por primarios, y que afortunadamente encontramos en su estado virginal, nos darían elementos bien valiosos para acercarnos a toda su obra :

No quise 'corregir' nada de lo publicado de adolescente. O lo suprimía o lo dejaba como estaba. Escribió un muchacho que aún no desprecio. Si 'corrijo' falsifico. Su improbable interés acaso resida en su intensión frente al modernismo en tramonto. Falsificarse me parece que es alterar (más que 'corregir') lo de la adolescencia. Ya se es otro o no el mismo, hurgando lo que se sintió y se pensó, donde se muestran inclinaciones, dudas, torpezas, tal vez aciertos, medio siglo más tarde. Lo escrito a los cincuenta ¡es tan defectuoso a los cincuenta y cinco!¹

Así que sentimos que, por fin, habíamos encontrado nuestros poemas, -nuestros porque también descubrimos que realmente hay que apropiarse del material para poderlo estudiar-, que quizá por ser los primeros, podrían ser más asibles y accesibles para ser analizados: ya contábamos, después de los intentos anteriores, con un rico marco teórico que nos pudiese alumbrar. Dada la época y el lugar en que fueron escritos coinciden con las tendencias predominantes de la literatura de vanguardia. Por fin dejó de moverse un poco el "barco ebrio".

Luna Park y Maelstrom; poemas de los que Xavier

¹Luis Cardoza y Aragón, citado por José Emilio Pacheco en el prólogo a *Poesías completas y algunas prosas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, 670p. (Tezontle); p. 9.

Villaurrutia ha dicho que:

Cuando estudien el carácter de la poesía hispanoamericana y de la poderosa nueva corriente de irracionalismo que la recorre, se verá que este poeta ha hecho valiosas exploraciones, atrevidos sondeos, y que se ha anticipado a otros poetas a quienes la fama ha coronado con más voluble prisa que estricta justicia.²

Cualidades que buscamos aprehender en la presente esposición. Ahora bien. Este trabajo está dividido en nueve grandes apartados a través de los primeros siete, vamos recorriendo la vanguardia desde lo que ésta significó en términos de rupturas y aperturas, trenzando los dos poemas,

Para finalizar con dos apartados: uno, en el que hacemos algunas recapitulaciones sobre la vanguardia y otro que nació por el mismo carácter de lucidez del poeta, en el que transcribimos los aforismos encontrados en los poemas estudiados.

²Xavier Villaurrutia, "Luis Cardoza y Aragón", en *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, 839p. p. 315.

PRIMERA PARTE.

Hacia una definición de la vanguardia.

Cambiar el sentido del arte
(interesante) es proseguir aún
en el ámbito del arte.

LUIS CARDOZA Y ARAGON.

1.1. Antinacionalismo y antitradicionalismo: dos postulados visibles de la vanguardia.

La vanguardia nace, como ya mencionamos, dentro de un marco histórico/vivencial determinado por el período de entreguerras, mismo que se define por una toma de conciencia colectiva del instante que se está viviendo y que es el resultado del drama que enfrentan desde finales del siglo XIX, la fe y la razón, la lógica y el instinto, la inteligencia y la realidad. Drama moral que en 1914 toma otra dimensión, materializándose brutalmente en caos.

Los artistas de esta época son testigos del enfrentamiento que los diferentes nacionalismos están teniendo entre sí, hecho al que se postulan completamente en su contra, replegándose, frente a un sentimiento de exaltación patriótica generalizado, en un antinacionalismo radical.

Oposición que también se manifiesta en la deserción dentro de sus obras. Es decir que, frente a la creencia de un nuevo orden, los escritores oponen una inquietante meditación surgida de una fe completamente deshecha: la personalidad del hombre está disuelta, por tanto, urge desentrañar la totalidad de la persona, digamos que al mismo tiempo que se revalorizan la acción y la aventura colectivas, se redescubren y reinvidican los mundos

interiores. La lucha se extiende hacia un fortalecimiento de los aspectos espirituales para impedir la ya vislumbrada y rápida cosificación del hombre.

Para Cardoza y Aragón nada de esto es completamente nuevo; él también ha vivido la situación del hombre desgarrado. en Guatemala con la historia del indígena que, por un lado, se encuentra social, económica y políticamente marginado, y por el otro, se sabe todavía religado al cosmos por medio de sus creencias, sueños y rituales. Dice el poeta que:

Ya no pertenecía a una sola lengua, a una sola visión:
herramientas para revelar lo propio. ¿Qué era lo propio?
El caos, la sociedad, la avidez, la estulticia que
reflejaba, cuyo despotismo ambicioné sacudirme.³

Aspecto por el que también se reconoce con los sentimientos que dominaron a aquellos jóvenes rebeldes cuando pelearon contra lo que más odiaban: la sordidez, el dinero y los dominios coloniales, y que, por lo mismo que buscaron abatir, no solamente las fronteras geográficas sino también las artísticas, destruyendo así las tradicionales barreras divisorias que existen entre las distintas artes, entre las artes y las letras, y entre los diferentes géneros literarios entre sí.

Es decir, si la vanguardia propone y asume una nueva visión del mundo, en consecuencia tiene que proponer y asumir los nuevos parámetros estéticos que, transformando los tradicionales principios de creatividad, serán aplicables a las distintas formas de manifestación que tiene el espíritu, ya sean las musicales, las pictóricas, las poéticas o las escultóricas, etc.

³Ibid, p. 212

Todo lo anterior también provoca la expresión en terrenos mixtos, que requieren de la interacción de todos los diferentes artistas que conforman algún grupo, sin que ello contradiga el empeño que paralelamente se da en la investigación y definición de lo pictórico o lo poético en su más pura esencia. Cosa que ya anteriormente había sido formulada por Baudelaire cuando afirma que: "Las artes aspiran, si no a suplirse una a la otra, por lo menos a prestarse recíprocamente fuerzas nuevas".⁴

Bien, la manera que tiene Guillermo de Torre de entender que el antinacionalismo lleva implícito el antitradicionalismo, y viceversa, nos aclara el nexo que existe entre la historia y el arte. Veamos:

El internacionalismo no en la obra misma, sino en la extensión ecuménica del ideario, de ciertas normas, de cierta táctica común. Y por ello, -reflejante- desdén de lo particular, abominación de lo heredado y ritual, tanto en los motivos inspiradores como en su expresión.⁵

Por lo que también, las manifestaciones vanguardistas suelen estar expresadas de una manera muy personal por cada artista: la creación comienza a plasmarse de modo subjetivo.

El tema principal y compartido, dado el afán que el mismo tiene de redescubrirse, será el del *hombre*. La creación aparece como el resultado de un impulso interior que expresa los valores espirituales y el estado de ánimo del artista, o incluso de todo

⁴Ch. Baudelaire. Citado por Marcel Raymond, en *Introducción a De Baudelaire al surrealismo*, trad. de Juan José Domenchina, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, 337 p. p.19

⁵Guillermo de Torre, "El aire del tiempo", en *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965, 946 p. p.

un pueblo.

La actitud de los vanguardistas, que se manifiesta siempre más en el rechazo que en la aceptación, implica una actitud crítica ante el mundo. Así por ejemplo, dentro de la larga lista de fobias encontramos que el hombre de principios de siglo aprende a confiar plenamente en su yo, negando y oponiéndose al poder absoluto de Dios y descubre que en su capacidad de transformar al medio a su antojo; se encuentra en la posibilidad de negarle a la realidad natural su dominio sobre él, actitud que llevada al campo del arte, implica la liberación de las formas que estaban sujetas las manifestaciones, así como de las leyes que la naturaleza les imponía.

3.2. El arte se libera de ser "mímesis" de la Naturaleza.

El arte así, y por todo lo anterior, no tiene ya porqué seguir siendo copia fiel de una realidad que, por un lado, ya está dada, y por el otro, es rechazada en gran medida por el artista que, en un proceso de abstracción creadora, plasma, ya sea a través de palabras, colores, líneas, sonidos o volúmenes, una nueva realidad, ahora autónoma y configurada por sus propios elementos, sus propias formas y sus propias verdades.

Más que representar a la realidad en sí, el arte presenta ahora una nueva realidad. Se liberan los medios expresivos frente a la realidad exterior. "La 'mímesis' aristotélica se ha invertido: ahora el arte nuevo crea la realidad, no la imita." ⁶

⁶ Josep Casals, "Orígenes", en, *El expresionismo; orígenes y*

Es decir que, si el naturalismo se limitó a describir el decorado de la vida, ahora el arte nuevo, el arte de vanguardia, por medio de la visión interior, aspira a descubrir su sentido profundo, no quedándose en la superficie de la realidad, sino penetrando en su núcleo y desde allí hacerla estallar.

Y es, a través de esta nueva concepción del arte, que nace el deseo de construir una realidad que sea diversa, dinámica y creativa, que sólo mire hacia el futuro estando firmemente asentada en el presente siempre cambiante. Los artistas confían en los datos de su percepción inmediata por mostrarles éstos, una realidad en marcha de la que ellos se saben y se sienten co-partícipes.

De todo esto, de la realidad siempre en marcha, se desprende que la efimeridad es otro rasgo esencialmente vanguardista ya que, cada generación implica ruptura e inauguración, sincrónicamente.

Por lo anterior, podemos decir que la vanguardia es un estado de espíritu inherente a la juventud auténtica, juventud entendida como la etapa que prosigue a la adolescencia y que está empapada de una cuestionadora vitalidad ante el mundo, es decir, aquella que no se disfraza de anacrónicas gravedades y que tampoco busca perpetuarse. El sentimiento de vanguardia está revestido de una mezcla de inconsciencia y de audacia, de exploración de vagos caminos que tal vez no lleven a ninguna parte, pero que quizá, es posible fijarles un camino determinado. De Torre explica esto de

desarrollo de una nueva sensibilidad, Montesinos, Barcelona, 1982, 167p. p.19.

la siguiente manera:

La presencia del espíritu ético, de la inquietud metafísica o de acento subversivo, le importa más que cualesquiera otros elementos intrínsecamente artísticos. Se afana así en capturar mensajes y no en alumbrar virtudes estéticas.⁷

La vanguardia, entendida en estos términos, se extiende a todo aquel que vive su época intensamente, actuando sobre de ella con elementos de futuro, despertando con su esfuerzo las posibilidades del porvenir; que vive intensamente ante las inevitables evoluciones del mundo.

Ahora bien. Para redondear el panorama de la vanguardia, transcribiremos a continuación algunos párrafos de *El río*, en los que nos acercaremos a lo que Cardoza pensaba y experimentaba durante aquella época:

Nos nutríamos de la "vanguardia", liquidación tajante del simbolismo⁸ en la literatura francesa y de modernismos en la nuestra.

En aquellos años, la "vanguardia" era oposición a como se escribía y a lo que se escribía en nuestra lengua.⁹

Guiado por las discusiones con mis amigos, estar perdido fué encontrarse. La crisis nos llevaría al "triunfo"¹⁰, al patíbulo, a una vida desgarrada, a la autenticidad.

Crisis que es un estado de ánimo que surge cuando es inminente un cambio nacido por la necesidad de romper con lo que se tiene enfrente; en esta caso, se trató de acabar con los paradigmas estéticos y vitales que dominaron hasta principios del

⁷ G de Torre, *Op. cit* p. 68

⁸ Cardoza y Aragón, *Op cit* p. 206

⁹ *Ibid* p.210

¹⁰ *Ibid* p. 259.

siglo XX.

3.3. La crisis nutre al arte. El sentimiento de fugacidad.

Si bien los signos de esta época son la crisis como norma de vida y la contradicción como norma de espíritu, tenemos que ambos fueron vislumbrados como rasgos esenciales del hombre moderno por los poetas que, por su lucidez, son nombrados "malditos", y quienes a fines de siglo XIX ya concibieron a la vida como un misterio, y al hombre, escindido entre los anhelos de una felicidad, belleza y perfección inasequibles y el descenso a los infiernos de la existencia y de la conciencia. Para ellos, el arte, entonces, más que un reflejo de la realidad "exterior" debe serlo de esta otra "interior" y más profunda. Más que retrato, canto y reflexión: poema.

La realidad es concebida por los artistas de la vanguardia como un caos permanente de fuerzas en acción, en el que Nietzsche, quien será una muy fuerte influencia para estos artistas, opone frente al monismo y al principio de identidad, la pluralidad y el antagonismo permanente; al equilibrio y la quietud, el dinamismo y el caos; a la trascendencia y la vida ultraterrena, la immanencia y el sentido de la tierra. Nietzsche induce por tanto, a aceptar al mundo en toda su complejidad y a asumirlo todo, realizarlo todo, pase lo que pase. Este filósofo sentencia al hombre a vivir la vida como si la tuviese que volver a vivir.¹¹

Cfr. J. Casals, *Op. cit.*, pp. 9 y 14

Cambio y crisis se entrelazan de esta manera como se entrelazan realidad y arte para la creación de una estética cuya cualidad esencial está dada en la imposibilidad de ser inmortalizada. El arte se renueva en la experimentación ya que sus hacedores, como bien dice Giménez Fortín:

... no conciben la experimentación de las formas como fin en sí mismas, sino como función que debe adaptarse invariablemente a las transformaciones de la experiencia. Según esta concepción, el arte no progresa menos con la "obra inmortal" que con la interrogación en cada momento sobre qué es el arte y la constante duda de sus propios planteamientos: el arte se alimenta de sus propias crisis.¹²

Y trasladando lo anterior al campo literario, encontramos la misma infatigable búsqueda de lo original y lo inaudito dada a través del redescubrimiento de la palabra y de sus significados. El vanguardismo en la literatura se postula contra cualquier sentimentalismo, contra los tópicos y las formas ampulosas de la vieja retórica. Digamos entonces que se empeña en emplear el vocablo dotándolo de sentidos nuevos, sin aquella tradición que se gasta.

Aquí cabe mencionar que, durante su primera estancia en París, Cardoza y Aragón conoce y trata a Alfonso Reyes, quien lo estimula a ver la tradición como una renovación constante, a aceptarla sólo en la medida que ésta sea creación continua, es decir, cuando sea una fusión de imaginación y de crítica; cimiento que lleva a reafirmar la visión que el poeta guatemalteco tiene sobre la poesía y la tradición misma.

¹²J. L. Giménez Fortín, *Op. cit.*, p. 52

3.4. Resumen.

En resumen, podemos decir que el primer viaje emprendido por Cardoza y Aragón a París, a Europa, coincide con el nacimiento de una época vital para la cultura de Occidente: la del rompimiento con el mundo del pasado. Se derrumban las cimas del arte y del pensamiento europeos sobre las cuales las generaciones anteriores habían ido construyendo su historia: Grecia, Roma, Florencia, el gótico alemán, etc

Todo esto, queda relegado para dar paso a la irrupción beligerante del proletariado; a Dadá que concentra todo su repudio en la guerra; al expresionismo, al futurismo y al surrealismo; más tarde, a la escuela de la Bauhaus y a la República de Weimar; la impugnación del color, del espacio, la perspectiva y la regla absoluta.

Nacen nuevas formas inspiradas en las del arte antiguo africano y en las del arte antiguo polinesio; formas dadas por sentimientos profundamente arraigados al cosmos -al origen-, y no a las surgidas para agrandar a una élite y reforzar sus valores, tan repudiados por los vanguardistas.

También, está el surgimiento del cinematógrafo, de las revistas, los cabaréts, el jazz y los manifiestos; de Marx, Freud, Bártok, Tzara, Joyce, Chaplin, Nolde y Trakl, sólo por nombrar a algunos.

Toda esta efervescencia significa la búsqueda implacable de una generación que abandona para siempre la belleza eterna y las leyes de la lógica. Significa la irrupción del siglo XX, -"el de

las dos incógnitas"¹³, dice Cardoza y Aragón-, y la eclosión de la vanguardia.

Todo es fugaz y corre hacia el futuro. Aparecen nuevos elementos en la nueva estética vanguardista. Está, por ejemplo, la máquina que es progreso, velocidad y movimiento -que no para jamás- y que es punto de contraste del terrible drama que vive el hombre hundido en la incertidumbre, en la angustia y en la soledad a las que lo empujan las grandes metrópolis.

Esta estética nueva, hecha de irreconciliaciones, expresa lo anterior, a veces, en un sólo grito desesperado, y otras, en un profundo sueño; como sea, la vanguardia significa una nueva sensibilidad que responde a nuevas necesidades con nuevas intensiones, tanto en el arte como en la vida cotidiana es una actitud que define al hombre dentro de su actualidad, específicamente la que se está viviendo durante la segunda década de este siglo XX en Europa y dados los inimaginables cambios con que éste está determinando su entorno histórico. Recuerda Cardoza y Aragón que en ese entonces:

Obedecía más a mi emoción que a mi razonamiento. Confusamente absorbía lecturas de toda índole, negadoras o exaltadoras de vida.

(...) en la soledad del adolescente sentíame esparcido, sin acoger ídolo alguno, que todo templo es burdel. Sí, igual a quien echan al agua y sin saber nadar para alcanzar la orilla, me desolé, en mi desamparo y en mi procura de conocer y de vivir.¹⁴

¹³ L. Cardoza y Aragón, "Luna Park", en *Poesías completas y algunas prosas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, 670p; p.46.

¹⁴ *Ibid* p. 214.

Y acerca de la sensación que tenían él y sus compañeros artistas de la época, y de su oficio de escritor, el poeta nos lo confiesa de manera sintetizada en la siguiente frase:

No escribía sino supuraba crueles tartamudeos, aullidos extravagantes. Diminutos monstruos desolados, indigestos vivíamos entre lo irracional y lo primario, entre lo vertiginoso y lo complejo.¹⁵

Sobresale en los fragmentos anteriores, el sentimiento de una angustia que a la vez que se refuerza, se contrarresta por uno de plenitud, creando un movimiento pendular entre ambos polos que, esparciéndose a veces, y otras concentrándose, son la esencia de los poemas que analizaremos; mismos que nos darán la pauta para resaltar la manera que tuvo de proceder, esta nueva sensibilidad, frente a la vida.

SEGUNDA PARTE.

Acercamiento a la teoría poética de la vanguardia.

Expresión, realidad: lenguaje.
LUIS CARDOZA Y ARAGON.

2.1. Dos puntos que sintetizan la teoría poética de la vanguardia.

Para dar una idea de la teoría poética que prevaleció durante esta primera época de la vanguardia, hemos tomado de Guillermo de Torre dos puntos que, según afirma él mismo, la sintetizan; mismos que consideramos de gran utilidad, dada su claridad, para analizar *Luna Park* y *Maelstrom*.

¹⁵ *Ibid* p. 220.

Bien, los dos aspectos referidos son los siguientes:

1. La reintegración lírica y,
2. La introducción de una nueva temática.

El autor explica que para lograr lo primero, los poetas vanguardistas utilizan y sobrevaloran la imagen y la metáfora, suprimiendo la anécdota, la narración y la efusión retórica; para lograr lo segundo, los poetas proscriben lo sentimental, sólo captándolo en su índole irónica, impura y deliberadamente mezclada al mundo moderno, viendo éste nunca de modo directo, sino en un cruce de sensaciones, ya que, recuerda de Torre:

Se rompía así con la continuidad del discurso lógico, dando relieve contrariamente a las percepciones fragmentarias, y pretendiendo con ello, mantener la pureza del flujo lírico.¹⁶

Otra intensión contenida en este afán de ruptura en el discurso, es la de provocar en el lector una sensación de extrañeza virgen e imprevisible, inédita pues, que si el lector es sensible, lo llevará a descubrir su capacidad de asombro y a renovarse, transformándose él mismo y al mundo, como lo quería Rimbaud.

Este aspecto de la sorpresa, como veremos más adelante, es bien importante en la literatura de vanguardia, pero por lo pronto veremos qué tratamiento se le da a la imagen poética durante esta época dibujada por los grandes líneas cambiantes en todos los ámbitos.

¹⁶ G. de Torre, "El ultraísmo" en *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en la literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968, 318p; p. 61.

2.2. La imagen y su relevancia en la poesía de vanguardia.

Lo esencial en la poesía es más que vivir las ideas en sí, es vivir las palabras en toda su virginal plenitud de sentido y de plasticidad, elevando la intuición sobre la comprensión y la imagen sobre el concepto, ya que, la intuición no reproduce objetivamente un recuerdo o una sensación, sino que los transforma en imagen que es señal de un estado interior.

Entonces, ésta responde sensiblemente a una intuición sin representarla, sino que presentándola. (Recordemos este postulado como objetivo del arte de la vanguardia). La imagen recrea y revive nuestra experiencia de lo real, penetrando así en una realidad más vasta. Y este revivir que es una manera sensible de responder a la realidad, abarca los medios más primitivos y más complejos que el hombre posee para captarla, nos referimos a sus sentidos y a su inteligencia; a su percepción y su intuición.

De aquí que las imágenes sean las recreaciones sensibles de los mundos internos y externos del hombre. Las imágenes, al responder a los sentidos, pueden ser: visuales o auditivas, gustativas, olfativas o táctiles, e incluso las hay conceptuales. También las encontramos combinadas, es decir, las denominadas imágenes sinestésicas, que se dan por:

...la vinculación de las percepciones sensoriales procedentes de dos o más sentidos, las más de las veces, el oído y la vista (la *audition colorée*, verbigracia, el sonido de la trompeta como el color rojo). (...) La sinestesia es una técnica literaria, una forma de transposición metafórica, la expresión estilizada de una

actitud metafísicoestética de la vida (...). [Que] (...) busca (...) "correspondencias", analogías y unificaciones.¹⁷

"Correspondencias" por las cuales Baudelaire abre un camino en el mundo de las analogías, asociando y poniendo en orden los materiales que le ofrece la naturaleza. De esta manera, si los sentidos son susceptibles de lograr "la expresión de las cosas infinitas", podemos deducir que un deseo, un pesar, un pensamiento -cosas del espíritu- pueden despertar una correspondencia en el mundo de las imágenes -y recíprocamente-.¹⁸ Así, universo deviene en uni(-)verso y viceversa.

Esta poesía que como ya mencionamos, suprime lo ornamental, los detalles y lo representativo, busca sostenerse en sus componentes líricos más originales, es decir, en la imagen y el ritmo. Dos componentes que llevan a Baudelaire a exclamar:

Glorificar el culto a las imágenes (mi gran, mi única, mi primitiva pasión).

Glorificar el vagabundeo y lo que podríamos llamar el gitanismo, culto a la sensación múltiple que se expresa a través de la música.(...)." ¹⁹

Y acerca de esto, agregaremos que la poesía habla a través de la: "Imagen que se sustenta en sí misma." a decir de Octavio Paz, y de quien tomamos el siguiente párrafo:

¹⁷ Nota: El mismo autor afirma que la búsqueda de correspondencias en la poesía responde más a las épocas históricas barrocas o románticas, que a las neoclásicas. René Wellek y Austin Warren, "Literatura y psicología", en *Teoría literaria*, tr. del inglés por José María Clmero Capella; Gredos, Madrid, 1953, 541p; p. 100.

¹⁸ Cfr. M. Raymond, *Op. cit.*, pp. 18 y 19.

¹⁹ Charles Baudelaire, "Extracto de los diarios íntimos", en *El Arte Romántica*, tr. y notas de Carlos Wert, Felmar, Madrid, 408p.; p. 393

La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla. El decir del poeta encarna en la comunión poética. La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacios donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro. (...). El universo deja de ser vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, (...) todo es una inmensa familia, todo se comunica y se transforma sin cesar, una misma sangre corre por todas las formas y el hombre puede ser al fin su deseo: él mismo. La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquél otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre -ese²⁰ perpetuo llegar a ser- es. La poesía es entrar en el ser.

En lo anterior encontramos, una vez más la idea de que la función de la poesía, si es que tiene alguna, es la de revelar al hombre su propio origen; planteamiento que como recordamos, está dentro de las búsquedas de los poetas vanguardistas al proponerse éstos, a través del arte, el regreso a la inocencia primera del hombre.

2.3. Resumen.

Ahora bien, dejando a un lado las particularidades de la imagen, citaremos a manera de resumen, por encontrarlos válidos, los siguientes lineamientos de la poesía ultraísta, ideados a manera de asidero teórico de dicho movimiento, por Jorge Luis Borges, quien formara parte activa de esta tendencia vanguardista:

²⁰ Octavio Paz, "La Imagen", en *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, 2a. ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1956. 287 p; p.113.

10. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 20. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 30. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 40. Síntesis de dos o más imágenes en una que ensanche de ese modo su facultad de sugerencia.²¹

De Torre habla también de la supresión de la puntuación, por su inutilidad, ya que, según él, ésta, más que precisar, sólo sirve para atar. Esta supresión lleva a la creación de sistemas tipográficos de blancos, espacios y de alineaciones quebradas que desembocan en las imágenes tipográficas que surgen al querérsele dar al poema más valor visual que auditivo, es decir, al resaltar en éste último "un relieve plástico, una arquitectura visible, que entre por los ojos."²²

Nuevamente aparece la noción de las expresiones mixtas construidas a partir de imágenes sinestésicas. Así, la imagen ya no es única y simplemente reproductora directa del mundo, sino que se vuelve indirecta y multívoca para transportar al lector hacia otros planos, mezclando lo concreto con lo abstracto, creando una enigmática no realidad construida a partir de imágenes que se abren y se desdoblán; creando nuevas perspectivas en la percepción inicial.

²¹ Jorge Luis Borges, citado por de Torre, en *Op. cit.*, p. 46

²² Cfr. *Ibid*

TERCERA PARTE.

El clima cultural en Europa con que se encuentra Cardoza y Aragón en la década de los 20.

París, "Tierra Prometida".

Los surrealistas buscaban lo maravilloso. Yo lo vivía.

LUIS CARDOZA Y ARAGON.

3.1. De "buzo a cosmonauta."

Luis Cardoza y Aragón decide en 1921 dejar su tierra natal para conocer la "Tierra Santa de la Imaginación", o "La Tierra Prometida", a su decir de París, hacia donde se traslada en barco, zarpando de Nueva York y desde donde recorrerá varios países europeos. Su curiosidad y su inquietud no tienen límites, así como tampoco los tiene su capacidad de asombro. El poeta recuerda que:

De Antigua, Guatemala a París mi felicidad, mi gula, mi congoja, mi sobresalto eran sucesivos. En la gran ciudad mi memoria sin nostalgia solía devolverme el olor de cuanto árabe de la ciudad natal. Saltaba del siglo XVI al XX, de buzo a cosmonauta. Ya no era el París de Toulouse-Lautrec y de Proust, el que conoció Darío, sino el de Picasso y Stravinski, el del Partido Comunista Francés, el de la Revolución soviética, el de los surrealistas y el del neoclasicismo de Valéry, Gide y Claudel.²³

Cardoza y Aragón vive los primeros años de su formación como poeta, en medio de la efervescencia cultural en la Europa de la posguerra; período en el que el hombre se siente fuertemente impulsado a rehacer, cambiando sus referencias anteriores, su mundo -el mundo-, para hacerlo nuevamente habitable.

Cardoza y Aragón, Luis, "París", en *Op. cit.*, p. 211.

Este período, que en el campo de las artes y de la literatura se conoce bajo el nombre de *vanguardia*, se nutre de una tensión espiritual que está alimentada por el estado caótico en el que se encuentra inmerso el hombre, con sus valores estéticos, éticos y existenciales, estado provocado por la terrible y reciente experiencia de guerra: la Primera Guerra Mundial. El hombre se siente escindido, y el artista ya no encuentra en la realidad visible el alimento para su pasión. Ausencia que lo lleva inclinar su mirada hacia dentro de la vida.

Este período, que marca el nacimiento del hombre moderno, del hombre cuyo estigma es la desgarrante condición de enajenado, de sí mismo y de la realidad, lleva el germen de la época moderna, con su densa carga de búsquedas, cambios, rupturas y aperturas.

3.2. Descubriendo algunas afinidades.

Durante esta primera época en que "París tenía todo para cumplir mis sueños, y yo tenía toda la desolación, la demencia, y la alegría de mis años"²⁴, Cardoza y Aragón establece contacto con el ambiente artístico que se encuentra a la vanguardia, así, con los integrantes y los amigos del movimiento surrealista: Breton, Desnós, Eluard, Aragon, y con Tzara, de quien fuera amigo hasta el fin de sus días.

La atmósfera que se respira en este ambiente, cargada de vitales transformaciones, significa el inicio de la gran revuelta emprendida contra los cánones estéticos dominantes heredados del

²⁴ *Ibid* p. 212.

pasado inmediato. Los vanguardistas se pronuncian y se postulan contra el seguimiento de todas las corrientes artísticas que hayan surgido de las tradiciones griega y romana; así, están contra el romanticismo -tendencia de la cual, paradójicamente, el expresionismo tomará algunos elementos que alimentará su patetismo y el surrealismo, tomará elementos para elaborar su concepción "mediúmnica" de la poesía, y ambos, cimentarán su actitud en el sonambulismo que delinea el perfil del primero-, el realismo, el naturalismo y el simbolismo.

Pero este rechazo, vanguardista, que es cansancio del pasado inmediato, también significa un viaje hacia el origen del hombre. Es un regreso a las fuentes ancestrales, a la inocencia original; mientras que los jóvenes artistas americanos -más cercanos a las manifestaciones originales-, parten al Viejo Mundo a encontrarse a sí mismos. Respecto a esto, nos comenta Cardoza y Aragón lo siguiente:

Descubrí mi tierra en Europa. Viajé miles de kilómetros a fin de intuir quien era. Me torturó un sentimiento ensimismado de soledad.(...) Estos años no fueron un edén sino una selva en donde viví acosado como fierrecilla²⁵ quien se iba forjando la veta de una cultura inconsciente.

Toda esta nueva generación de artistas lucha por una constante renovación del arte, actitud que se manifiesta en la fuerte y profunda necesidad de confrontar, de arriesgar, de explorar y de experimentar, a través y dentro de su quehacer artístico, al mundo; y es por aletargante y aniquiladora, que sus integrantes rechazan fervientemente caer en la autocomplacencia.

²⁵*Ibid.*, p. 203.

Recuerda el poeta guatemalteco que durante aquellos años:

Vivía en constante gimnasia de ideas y sentimientos. Aprendía a pensar, a enamorarme, a ver, a oír, a imaginar... Experimentaba transformaciones mentales, fisiológicas y del gusto, las costumbres y las congojas. Traía hambre retrasada de generaciones de niños antiguéños, (...).

Era un páramo que ansiaba la lluvia, que podía con toda la lluvia que recibiera, sin saciarse. Con apetito sin ²⁶mesura, sin punto de reposo, iba haciéndome. Iba saciándome.

Ahora bien, volviendo al término con que se designa este período, diremos que el mismo proviene de la jerga militar -por lo que a Baudelaire le parece un término enfadoso-, y es adoptado por aquellos artistas que, al fundamentar su visión del mundo como si éste fuese un gran campo de batalla en el que hay que luchar por mantenerse a la delantera, conforman un ejército guiado por un espíritu combativo y polémico que lucha por destronar los convencionalismos -ya caducos- impuestos y aceptados como únicos e inamovibles, es decir, "eternos". Y así, emprenden una aventura creativa que, en principio, al buscar la destrucción de los ya gastados parámetros estéticos, provocan la irrupción de grandes innovaciones en el arte de este siglo.

En estos primeros años de la década de los 20, el surrealismo está viviendo sus despliegues de libertad más intensos. Y Cardoza y Aragón, quien está en ese París y dominado por la vitalidad -tan propia en él y de la época-, hace suya esta libertad, transformándola en norma de vida y norma de oficio.

Cardoza y Aragón comienza a nutrirse de los grandes poetas

²⁶Ibid, p 213

franceses del siglo XIX; lee, entre otros, a Isidore Ducasse, a Arthur Rimbaud, a Charles Baudelaire y a Gerard de Nerval, también lee a Paul Valéry y de Leon-Paul Fargue, descubriendo en los primeros cuatro, el maravilloso e inconmesurable mundo onírico que habita en el inconsciente, la libertad de la palabra así como su poder revelador; y a través de los últimos, el rigor necesario que desemboca en el hallazgo de la palabra precisa. Aprende que el oficio de poeta contiene también un movimiento interno que se retroalimenta de voluptuosidad y de inteligencia; que es delirio y que es vigilia. El poeta, acerca de esto, recuerda lo siguiente:

En lugar de encaminarme hacia las humanidades y los clásicos nuestros, o los clásicos ingleses o franceses, me intoxicqué de los poetas "malditos" y de los más modernos y contemporáneos que recusaban la tradición. Intuía una cultura global compartida, una simultaneidad universal.²⁷

En esta última cita podemos apreciar que el joven poeta se identifica con el sentir común de los demás artistas de vanguardia que tienen en la mira la búsqueda de una cultura universal; búsqueda considerada, por el sistema nacionalista dominante, como una subordinación; rebeldía que, siendo inherente a los poetas malditos, será también un rasgo esencial del temperamento que define a los artistas jóvenes de principios del siglo XX.

Cardoza y Aragón, como ya mencionamos, comparte con esta generación vanguardista su caótica juventud, -casi todos los artistas nacen a principios de este siglo, por lo que al estallar la Primera Gran Guerra están obligados a ir al frente-

²⁷ *Ibid.*, p. 214

acontecimiento que ya de por sí permite un encuentro tanto en búsquedas como en desencuentros.

Y como rasgo distintivo del poeta guatemalteco está la presencia de la fidelidad hacia sus raíces americanas, que llevará siempre hacia sus escritos, concebidos y realizados en su lengua materna y en los cuales, evidente u ocultamente, encontraremos siempre, plasmada alguna alusión, alguna sensación que nos remite hacia su América. El poeta se siente en París como si estuviese "en otro mundo, de peso como el del surrealismo francés y con sabor propio."²⁸ Así, recorriendo su vida, Cardoza y Aragón recuerda que:

La confusión de la juventud europea era tan enorme que sus desesperaciones y sacudimientos los capturamos en cada una de las corrientes artísticas nagadoras y fecundas. Inimaginable, indecible, infinitamente mayor fue la mía. Mi facultad crítica fue nula y el poco juicio que me alumbraba habíalo perdido. Mi autocrítica consistió en tal pérdida y con ello había alcanzado excelencia mi caos. (...) Comencé a gustar lo que otros rechazaban; a rechazar lo que otros gustaban. Vivía como no se puede vivir, y no quería aprender a vivir.²⁹

3.3. Organizando el caos.

La juventud comparte un poderoso sentimiento desgarrador que la lleva a ubicarse entre el escepticismo y el idealismo, el nihilismo y la utopía; desgarramiento éste que es también lo que alimenta una esperanza dirigida hacia la construcción de otro futuro, totalmente diferente al que les ha sido legado por sus padres, sin olvidar el presente que están viviendo y que los está

²⁸ *Ibid.*, p. 224

²⁹ *Ibid.* p. 242

viviendo. Recuerda Cardoza que durante aquella época él sentía que:

Me descuartizaban los extremos: el *Popol Vuh* y Mallarmé; la Biblia y el *Kama Sutra*; Hölderlin y el *Bagaved Gita*, Poe, Gogol, Díaz del Castillo, (...) ;San Juan de la Cruz y Tristan Tzara! (...)
El caos me atrajo. Quise tirar mis muletitas. Cavilante, (...), logré organizar mi confusión.³⁰

Y bien, este caos se organiza en sus dos primeros poemas, que son el motivo de estudio en el presente trabajo. Nos referimos a *Luna Park*, escrito en Berlín en 1923 y a *Maelstrom*, escrito en París dos años más tarde.

Ambos poemas que significan un fervoroso registro de los sentimientos y de las reflexiones que inundaron al poeta adolescente, al querer aprehender la siempre nueva y cambiante realidad. Poemas que, como veremos más adelante, no buscan ni la perfección formal, ni la trascendencia en su contenido, sino que lo que buscan, es exaltar lo inédito de la vida de una manera original y sincera, lo cual, por otro lado es rasgo típico de los artistas de vanguardia.

En Cardoza, sueño y realidad van confluyendo para conformar su mundo poético. Mundo que surge de la historia de su Guatemala -historia hecha de sangre y de rocío-, y que emerge de las profundidades de su inconsciente para encontrar en su entorno inmediato y vivencial los ingredientes maravillosamente necesarios que recorren su poesía.

³⁰ *Ibid.* p, 204.

CUARTA PARTE.

Luna Park y Maelstrom: dos "engendros".

Gran vanguardista, Luis se autodeclara "príncipe de hiedra / de la torre abolida" manteniendo su libertad por sobre todas las cosas porque le tuerce "el cuello al loro de la retórica".

MARGO GLANZ.

4.1. Breve introducción a los dos poemas.

Luis Cardoza y Aragón, poeta guatemalteco nacido en la Ciudad de la Antigua en 1904; para referirse a sus poemas *Luna Park* y *Maelstrom*, los bautiza con el nombre de "engendros"; dato que aparece en *El río*³¹, al narrar la siguiente anécdota de cuando le pide a Ramón Gómez de la Serna que le prologase su segundo poema:

Envié un ejemplar de *Luna Park* a Ramón, quien me respondió con alacridad que tuvo aun para los adultos. Se dio cuenta, sin duda, de mi palmario verdor de primerizo, y cuando terminé las páginas de mi segundo engendro (*Maelstrom*) se las remití con carta henchida de insolencia de mi edad. Me agradaría prólogo suyo, lo publicaría si este me complacía, o algo por el estilo. Se editó con el texto de Ramón. Lo recibí con tinta roja sobre papel satinado. La pluma ramoniana rielaba así más velozmente en su estepa.(...) Quizá más que mis textos, le agradó la altanería de mi invitación. Yo le hacía el fervor.³²

Ahora bien. En ambos "engendros" cardozianos hemos encontrado registrada la nueva sensibilidad común de los jóvenes

³¹ Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, Fondo de Cultura Económica, México, 900 p. (Tierra firme)

³² Cardoza y Aragón, *Op.Cit.*, p. 209.

vanguardistas que advertían, por un lado, el desarrollo de una poesía que insinuaba cada vez más lo oculto, lo misterioso y lo extraordinario de la realidad, y por el otro, una nueva visión del mundo fundamentada en una vitalidad optimista, guiada por un espíritu jovial y burlón, exaltador del presente. En consecuencia de esta nueva energía surge una conciencia de la profundidad y del aspecto sensual del arte, es decir, de un nuevo goce, más pleno, de los sentidos.

Para Charry-Lara, pocos han sido los períodos históricos en los que se manifiesta tan violentamente como entonces, la intensión de ruptura con artistas y escritores del pasado. Todos los -ismos que surgen durante estos primeros años de la década de los 20 de este siglo XX, están fuertemente impulsados por la negación de los modelos anteriores; así, en Hispanoamérica y en España el rechazo está dirigido hacia los escritores del modernismo.³³ Según lo anterior, no es posible delimitar cada -ismo por sus intensiones y/o por sus propuestas ya que en el fondo todos buscan lo mismo: otorgarle al hombre nuevas herramientas con qué desentrañar la nueva realidad, para así trascenderla de manera sensible. De manera que podemos decir, la vanguardia es una nueva sensibilidad que elabora una nueva visión, fundamentada en el arte, del mundo. Aunque esto no significa que no existan rasgos distintivos entre cada -ismo que lo definan, ya por el lugar en el que brotan, el espacio y su historia, ya por las inquietudes personales de los artistas que conforman cada diferente

³³ Cfr. Charry-Lara, F. "Luis Cardoza y Aragón: El misterio de lo real" en "Diorama de la Cultura", suplemento de *Excelsior*, 21 de dic. de 1975, pp. 8-9; p. 8.

movimiento.

Las obras que analizaremos comparten rasgos de algunas tendencias vanguardistas, es decir, no son representativas de una sola; así por ejemplo, veremos que *Luna Park* tiene algunos nexos con la sensibilidad del expresionismo, del cubismo y del futurismo, entre otras, y *Maelstrom* comparte algunas inquietudes de los anteriores y del surrealismo también. Esto queda confirmado en el siguiente comentario de Cardoza y Aragón respecto a lo que le movió a escribir *Maelstrom*:

...buscaba mi voz en el torbellino de la posguerra, de la revolución de Lenin (dadaísmo, cubismo, surrealismo, abstracción), a mi edad, con mi imposible desarraigo. Asumía el pasmo y al furia de los jóvenes europeos y los míos se multiplicaban.³⁴

Ahora bien. La rebeldía, que se da a través de manifiestos y en la obras mismas, hermana a todos y a cada uno de los movimientos y es el fundamento de la incesante búsqueda de un potente despliegue de libertad; búsqueda que también cimienta estos dos primeros poemas de Cardoza y Aragón, escritos por este poeta durante su primera estancia en la Europa de la vanguardia de los años 20 y a la que arriba a los 17 años de edad, en 1921.

4.2. *Luna Park*, poema escrito en Berlín en 1923.

Las luces e iluminaciones de *Luna Park*; el vértigo que siempre gustó de provocar para abandonar sin perderse, para encontrarse y

³⁴ *Ibid.*, p. 247.

encontrar imágenes inéditas,
líquidas vetas preciosas y
fugaces...

XAVIER VILLAUURUTIA

4.2.1. Semblanzas de *Luna Park*.

Luna Park, nombre con que se designa lo que fuera un gran centro de diversiones en el Berlín de entreguerras, es tomado por Luis Cardoza y Aragón como título para este poema, a manera de metáfora de la vida; como si ésta fuese una gigantesca feria a la que el poeta entra con su soledad y a sabiendas de que es trágica, pero, en su afán de revelar sus misterios, jamás acabará de conocerla -espiral *ad infinitum*-, así como tampoco dejará de causarle un profundo sentimiento de extrañeza.

Este poema consta a su vez de diez entidades y marca el inicio de la vida de Cardoza y Aragón como poeta. El tema principal gira en torno a lo que será una obsesión a lo largo de sus escritos, nos referimos a la contradicción en la que vive inmerso el hombre como un estado que le es inherente y es también permanente; se da porque no coinciden la realidad percibida y la realidad deseada, y ambas realidades, provocadoras de vitales sentimientos antagónicos, que ya Baudelaire y Rimbaud, entre otros, la habían problematizado y asumido hasta el fondo, y que encontraremos contenida en *Luna Park*.

En principio, recreando la escisión interna que está viviendo el poeta adolescente: por un lado, están su vitalidad y su inquietud por expandirse, por el otro, la decadencia y el estancamiento al que empuja un mundo hecho a partir de moldes y de conformismos; así, se establece la lucha por encontrar algunos puntos capaces de reconciliarse.

Cardoza y Aragón, en un momento dado, se apropia de esta contradicción -quizá para salvarla- y crea una imagen, en el Poema 8 de *Luna Park*, de una trama constituida por líneas horizontales -que son los paisajes marinos y los celestiales-, y por líneas verticales, -que son las que forman los contornos de los rascacielos neoyorquinos-; dos planos. Uno que corresponde a la contemplación y el otro que incita a la acción, ambos, que para tocarse necesitan de un punto de intersección, punto que es el hombre. Dos planos que han conformado la trama de la historia del hombre.

4.2.1. Paseo por los poemas que componen *Luna Park*.

/2

Por considerarlo importante y para tener una visión global de *Luna Park*³⁵, a continuación abordaremos cada poema de los que está conformado este poema en el que encontraremos una estructura que va construyéndose a partir de tajantes altocontrastes, en un sólo poema o de uno al siguiente.

Bien. El Poema 1 está dedicado a Ramón Gómez de la Serna y

³⁵ Nota: Todos los fragmentos aquí citados, cuyo número de página aparece entre paréntesis, corresponden al poema *Luna Park* y se encuentran en: Luis Cardoza y Aragón, "Luna Park", en *Poesías completas y algunas prosas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, 370 p. (Tezontle)

nos habla de la presentación del propio poeta a su época; más adelante encontramos, como referencia personal del poeta, la formulación de una visión dolorosa y oscura del mundo, contrastada por su clara vitalidad y su alegría de adolescente al descubrir dentro de sí: "Un grano de locura".(p. 41)

El Poema 2, dedicado a Valéry Larbaud, parte de la sensación de inquietud que inunda al joven poeta, y se desenvuelve transformándose en profundas reflexiones sobre la condición, totalmente diferente a las anteriores, del hombre del siglo XX. Diferente, por el dolor que se vive durante y después de la guerra; desengaño que lo ha llevado, asimismo, a transformar su visión sobre Dios: El ya no es ahora el anciano bueno y protector, sino que es "un Dios irónico", que dirige: "¡Oh! la triste farsa universal". (p. 43)

También aparece al final del poema, una concepción dual del tiempo: una que se refiere al futuro como un tiempo que tiene que estarse viviendo en el presente y que de esta manera se contrapone a la otra, la del tiempo cíclico y repetitivo que ya ha causado un cansancio en el hombre, en el sol y en todo. Tenemos así, por un lado, la búsqueda de una temporalidad hecha por y para el hombre, y por el otro, la ya existente: la circular que corresponde a la vida de la naturaleza. Con ambas concepciones, el poeta crea otro altocontraste.

El poema 3, dedicado a Jean Cocteau, es el más corto y se refiere a la idea de que el hombre de este siglo XX ha descubierto el secreto de la Esfinge.

En el cuarto poema, dedicado a José Juan Tablada, Cardoza y Aragón enuncia tajantemente la soledad que lo vivía, una soledad

desgarradora y propia de cualquier adolescente, pero que en él toma una dimensión diferente por encontrarse en un país extraño, y por su temperamento cimentado en la autenticidad, que suele ser -a veces- impedimento para seguir las ideas impuestas y lo cual, lo lleva a formarse una visión, propia y sincera, del mundo.

El poeta está viviendo "la soledad creativa", aquélla que es la piedra angular en la obra de Rilke así como de aquél que años más tarde se convertirá en su entrañable amigo, nos referimos a Xavier Villaurrutia.

Este poema 4 contiene la idea de que nada es del todo definible: "(como si interesara definir todas las cosas)" (p. 45), ya que la vida es, igual que la poesía, siempre tan cambiante que en el momento en que queremos definirla, ya es otra, y ya se es otro, también.

El Poema 5 es muy corto y está dedicado a León Pacheco. Contiene, asimismo, la idea de que nada puede definirse del todo, crendo así una visión dada por medio de la siguiente imagen que recrea al siglo XX, el "siglo de las dos incógnitas" (p.46). Adivinanza que comparte con otros poetas nacidos en este mismo siglo.

Dedicado a Francis de Miomandre, en este sexto poema se configura la nueva realidad creada por y para el hombre: la metrópolis -tema constante de las obras vanguardistas-; la ciudad que transforma al hombre en autómatas solitaria, en máquina fabril, en un engranaje más para hacer funcionar al gran sistema; hecho que provoca una nueva estética basada en el cambio del concepto de belleza: ahora se habla de la "belleza del espasmo"(p. 47), una nueva belleza que domina "En un Luna Park" donde "El Creador filma

la Vida," (p.46)

La ciudad iluminada siempre caótica provoca un cambio en lo que hasta entonces había sido refugio para los solitarios y nocturnos melancólicos: la noche, como símbolo de lo misterioso, del silencio y de la muerte, ahora está llena de estridencias y de intermitentes luces de colores que la iluminan febrilmente, que la llevan a ser -otro más- símbolo del progreso. El siglo XX es el: "Siglo neurasténico", en el que es "El hombre: un convaleciente, / Un convaleciente de la vida." (p. 47).

En este poema, el tiempo también cobra una nueva dimensión al contraerse y expandirse al máximo en el instante que se está viviendo, lo que provoca una reflexión crítica dirigida hacia el sistema de ideas que pretenden dominar al mundo, ideas que se fundan en el despojo de la parte espiritual del hombre: "Espiritualidad de la materia: / Parecen nuestros cuerpos / Proyección de nuestras sombras" (*Ibid.*) ¿De nuestra alma?

En el Poema 7, dedicado a Enrique Gómez Carrillo, el poeta empieza por delinear el perfil del "Hombre de hoy, / Cosmopolita, / Nacido en el vértigo de los aires!" (p. 49), para seguir con la tristeza que le provoca la juventud que se pierde en el vértigo caótico de la vida, sin dejar rastro... para al final, concentrar toda su desesperación en un grito que irrumpe desde lo más profundo de su ser, como el del agonizante que se niega a morir: "¡HOMBRE!" (p. 50). Grito que significa el deseo penetrante por conocer y comprender al hombre en su totalidad. Como lo más grande y lo más mísero de la creación.

El octavo poema, que en contraste con la verticalidad del anterior y que está dedicado a Jules Supervielle, es el de la paz

de los mares, los horizontes, y los puertos. El poeta guatemalteco opone en este poema dos realidades, la una nostálgica, de los: "Barcos olorosos / a frutos de los trópicos" (p. 51), a otra en la que define su posición de poeta moderno, la de los puertos neoyorquinos y en la que ve cómo: "El alma de Rubén, / Un lirio entre las páginas de un libro, / Quedóse emparedada / En los muros de los rascacielos" (Ibid.).

El noveno poema de *Luna Park*, dedicado a Pierre Mac Orlan, contiene, a través de la creación de un símil, un intento por configurar el alma del hombre nuevo: "Alma galvanizada de emociones, / Alma que está mezclada / El Alma exacta de la máquina, / Alma nacida en el Luna Park de la tierra," (p. 52).

Nos habla también, en este poema, de cómo es el pasado sobre el cual yergue la nueva generación sus esperanzas. De, nuevamente, la condición de esta nueva generación desgarrada por un nihilismo y un idealismo: "Mi poema tiene sabor de cenizas" (p. 52).

Continúa en este tono para después de hablarnos, a través de imágenes dolorosas, sobre el desamor reinante y terminar con una imagen en la que confluyen vida y muerte: "Alma líquida. / Luna Park." (p. 53).

En el último poema, el décimo y que está dedicado a Gonzalo Zaldumbide, el poeta guatemalteco toma nuevamente conciencia de la fugacidad del tiempo, por lo que decide vivir la vida a fondo. (Recordemos a Nietzsche). La vida que, por su movimiento constante, se parece de pronto a una moderna avenida en que: "Desenvuélvase ésta / Como una película" (p.43).

Aparece el cine, que va a ser el arte que por crear

registros de la vida en todo su movimiento, hará alucinar -literalmente- a los artistas de todos los vanguardismos.

El poeta continúa en un tono biofílico para crear un símil entre la vida y la mujer: "¡La vida es nuestra mejor querida" (p. 54), aunque ésta no siempre fluya-. Al final, sugiere la idea dual de que dolor y conciencia forman una unidad que se opone a otra formada por la ignorancia y la felicidad de no "saber nada de la feria del mundo, / Nada, / Nada, / Nada / Del Luna Park / Enorme / Fantástico / Triste." (p.55).

Este poema se nos presenta también como una reflexión acerca de una parte de la condición humana, aquélla que se debate en la nada; ya por ignorante, ya por nihilista, ya por escéptica.

Ahora bien. Hemos resaltado el contenido de *Luna Park* porque través de este poema, construido por una hermosa geometría del dolor y de la alegría de vivir, manifiesta el poeta su búsqueda de una realidad totalizadora que, a la vez que escinda al hombre lo re(-)una consigo mismo, con el cosmos; búsqueda que lo identifica con el propósito esencial del arte (de vanguardia).

4.3. Las imágenes en *Luna Park*.

Como ya vimos, la constante aparición de imágenes dentro de la poesía de vanguardia, obedece a la búsqueda -generalizada- de otorgarle a las artes su autonomía, haciéndolas volver a su propia esencia. Esta búsqueda está guiada por la aspiración de suprimir cualquier intensión narrativa, simbólica o descriptiva para que así, resalten los valores más puros, aquellos por los cuales se define cada disciplina artística; así, en la poesía el deseo de los poetas se centra en lograr que ésta se sostenga únicamente por

sus elementos líricos originales, es decir, el ritmo y la imagen, es decir, en sí misma.

Ahora bien. Teniendo en cuenta todo lo anterior podemos resaltar que *Luna Park* está conformado por una rica variedad de imágenes, por las cuales, si bien podemos reconocer nexos con varias tendencias vanguardistas -lo cual es evidente dado el clima cultural de la época, así como por la nueva sensibilidad que lo acogía-, también encontramos rasgos que hacen de este poema una expresión bien personal del joven Cardoza y Aragón.

En *Luna Park* encontramos asimilados algunos caracteres con los que se definen las tres principales corrientes vanguardistas y que representan la ruptura definitiva de las artes con la estética decimonónica de corte naturalista. Nos referimos, sin duda, al expresionismo alemán, al cubismo francés y al futurismo italiano; surgido el primero en 1910, el segundo en 1906 y el tercero en 1909. Orden cronológico dado por el grado en la escala de rompimiento con el naturalismo y que encontramos propuesto por José Luis Giménez Frontín³⁶. Este autor, asimismo, proporciona, de manera muy sintetizada, aquellos rasgos que definen a cada uno de los movimientos arriba mencionados, que son los siguientes:

³⁶ Nota: De estos tres movimientos nacerán, por asimilación, otros más cuya importancia radica en el hecho de haber asumido su papel histórico de purificar y renovar las perspectivas literarias, en sus contextos. Las tendencias que brotan de esta manera, son, entre otros, el imaginismo, el formalismo, el ultraísmo, etc. Cfr. Giménez Frontín, "Principales movimientos de vanguardia", en *Op. Cif.* p. 115.

Si el expresionismo refleja una imagen de la realidad deformada por el artista, el cubismo pretende captar esta misma realidad desde todos los ángulos posibles, mientras que el futurismo intenta reflejar el movimiento de dicha realidad, o esa realidad hecha movimiento. El primero reivindica la presencia de la subjetividad creadora del artista; el segundo la sabiduría del artista, que no sólo refleja lo que ve, sino también lo que sabe del objeto; y el tercero pretende expresar la simultaneidad de sensaciones y de ideal a través del movimiento del objeto.³⁷

Partiendo de los rasgos arriba mencionados, que son los que de manera más visible le dan su carácter a cada movimiento, empezaremos por resaltar los nexos que *Luna Park* tiene con el expresionismo alemán, porque fue escrito en Berlín y por su alusivo título.

4.3.1. Imágenes expresionistas.

Este poema comienza con la idea de ver el presente siglo como la época destinada al renacimiento del hombre, idea que además es elaborada por los expresionistas dada la reciente y tan directa experiencia con la guerra y basada en la teoría de que a toda época decadente sigue otra emergente. Dice Josep Casals al respecto que:

No obstante, (...) en tales visiones apocalípticas, el terror aparecía acompañado a menudo de una esperanza de regeneración -el hombre nuevo alzándose sobre las ruinas-.³⁸

La estética que corresponde a esta visión del mundo está fundamentada en las imágenes deformadas de los objetos; deformación que resaltará el lado grotesco y casi siempre oculto del mundo y que brota, al filtrarse lo expresado, a través del

³⁷ *Ibid*, p. 75.

³⁸ J. Casals, *Op. cit.*, p. 89.

ánimo específico del artista, ánimo que a su vez responde a la necesidad de crear una nueva realidad que desemboca, la mayoría de las veces, en un sólo grito. Acerca de lo anterior y vivido de manera indirecta, Cardoza y Aragón recuerda que:

La Primera Guerra Mundial aún sentíase, me acuerdo de que fuimos a Reims, a conocer la catedral todavía muy estropeada por los bombardeos. Vivíamos en Francia sin la espantosa decepción de la juventud que acababa de batirse, hasta el heroísmo, cierta de que había peleado por lo que más odiaba,³⁹ la sordidez el dinero, de los dominios coloniales.

Y más adelante:

Todo más que hablarnos de la Gran Guerra, nos gritaba; y de Revolución rusa, todo nos gritaba con su baño de sangre y su esperado prodigio.⁴⁰

Por lo anterior, podemos decir que la necesidad de creer en y de crear un nuevo orden, tanto en profundidad como en extensión, fue uno de los motivos más hondos que impulsó a esta nueva sensibilidad para transformar su entorno y su mundo interior. Ahora bien. El Poema 1 comienza de la siguiente manera:

Siglo XX
Nuevo Renacimiento,
Aquí está la vida mía:
Nací cuando del sollozo del último siglo,
No se oía ningún solo eco,
Y aeronauta ebrio de vértigo,
¡Lancé mi lastre al pasado
Y me hice todo alas!

Tal vez mis ojos tengan
Las retinas convexas
Y mi visión sea única:
Mi mundo es deformado,
Dolorido,

³⁹ Cardoza y Aragón, *El río*, p. 203

⁴⁰ *Ibid.*, p. 266

El mundo de los otros
Reflejado
En mis curvos espejos.

(En los curvos espejos
De la vida el gesto
mejor se ve porque se ve grotesco.) (p. 41)

Dolor que, como ya mencionamos en la semblanza del poema, está contrastado con la imagen de la adolescencia. Epoca de la vida que los vanguardistas resaltan al máximo ya que todos comparten su vital y perceptiva juventud. El poeta continúa hablando y exclama:

Me canta la adolescencia sus misterios,
-¡Canciones de sirenas!-
¡Y es toda una locura mi ansia de vivir! (p.41)

Algarabía que tiene como contraparte a la guerra -que es un tema que da tensión a la poesía vanguardista-, dado el impacto que causó en los artistas, moviéndolos a cambiar el concepto del arte y su visión del mundo.

Dentro de los cambios surgidos en las diversas manifestaciones artísticas, encontramos que se establece una correspondencia anímica entre obra y realidad, es decir, si la realidad se siente filosa, el lenguaje será igualmente filoso, y las formas serán angulosas, buscando, de esta manera, la recreación de una atmósfera dolida y fragmentada, como la que se está viviendo, pues.

Del Poema 2 son las siguientes imágenes en las que el poeta plasma su angustia al sentirse desengañado por lo que ha visto y vivido en un mundo que aún es muy joven y con el cual se identifica. Aunque, y pesar de su juventud, ambos llevan ya una pesada carga de dolor, un lastre de angustia que dentro del poema

se transforma en ironía. El desengaño es madre de la ironía. El poema comienza de la siguiente manera:

Inquietud,
Inquietud,
Inquietud.
¡Sufriendo angustias del poeta:

Alas en los hombros
Cadenas en los pies,
Anhela reposar la Tierra toda,
Su cabeza de niño pensativo,
En el seno maternal de otro planeta!

(...)
"El pan nuestro de cada día"
Tal vez esté compuesto
De trigo de los campos de batalla,
De las estepas rusas
Enormes,
Planas,
Tristes
Como pechos de mujer sin senos,
Y sus raíces
Se hundan en el dolor de nuestros días,
Y la miga futura quizá tenga
Un lejano gusto de rencor.

(pp. 42 y 43)

El siguiente fragmento pertenece al Poema 9 y está compuesto por imágenes anímicas de dolor, imágenes que se van desdoblado y que parten de una, visualmente incisiva, y continúa con otra, sinestésica -de sabor opaco-, y luego remata con la sensación de vacío que, a veces, provocan las contradicciones.

Aquí se representan éstas por dos personajes: la prostituta y el payaso. La primera por el estado contradictorio -entre placer y dolor- en que vive, que la vive, y el segundo, por la mueca que manifiesta cuando el dolor llega a mezclarse con carcajada:

La nueva generación del mundo
Tiene pasado y esperanzas
Sepultados en los campos de batalla.
En el hogar,
El recuerdo

Culmina en odio,
Tal es el surco abierto de la herida que sangra.
¡Están todas las vidas subrayadas,
Con una línea roja,
De sangre de la guerra!
Alma frívola.
Alma trágica.
La sonrisa constante
De nuestros labios,
¡Revancha contra una melancolía que está en la sangre!
Mi poema tiene sabor de cenizas,
"jeunes filles en fleur"
Frescas como frutos,
Entregándose sin amor.
Y hasta hay tristeza
En la alegría
De las muchachas alegres.
Se ha sufrido tanto
Que ya ni se puede llorar.
Además, el llanto
Pone en nuestros rostros
Muecas de máscaras de clowns. (pp. 52 y 53)

Fragmento que, paralelamente, contiene los rasgos que Casals menciona en su párrafo anteriormente citado. Del mismo poema, las siguientes imágenes que, de tan concisas toman la fuerza de rítmicas puñaladas:

Guerras,
Exodos,
Apocalipsis,
Temblor de horror
Ante la duda
De futuras auroras.
Después,
Copa de champagne,
Gloria carnavalesca,
Risa del mundo,
Ante el desplante de un Chaplin,
Divino polinchinela,
O lágrima vibrante,
Alma líquida.
Luna Park. (p. 53)

Y son precisamente las imágenes concisas las que caracterizan a la poesía que surge de esta sensibilidad vanguardista, específicamente. Otros rasgos de la

literatura expresionista, que encontramos también en *Luna Park*, se refieren al verbo, que como portador dinámico de las vivencias a manifestarse, "...se extiende y se agudiza, está tenso para captar la expresión con claridad y en el sentido propio." Y en el adjetivo que, "logra su fusión con el portador de la idea de la palabra, [que] tampoco le permite circunscribir [las cosas]." ⁴¹

La disposición específica de estos elementos gramaticales, acelera el lenguaje dramático de las imágenes, templándolas y llevándolas hacia una vinculación estrecha con el tema; como veremos en su oportunidad.

4.3.2. Imágenes cubistas.

Para empezar con este apartado, diremos que el cubismo en la pintura ⁴² busca presentar simultáneamente las diferentes facetas que componen una o varias cosas, es decir, en un sólo plano, utilizando para su estructuración las diferentes formas geométricas que resaltan en la composición. Lo cual, llevado a los extremos, nos da la descripción de lo que es el *collage*.

El *collage* surge cuando el artista destruye la estructura original del objeto para crear, en un proceso de abstracción, con sus partes algo nuevo e inédito, completamente inexistente en la naturaleza.

Y esto, trasladado a términos literarios, es adoptado por

⁴¹ Ilse Brugger, *El expresionismo*, Centro Editor de América Latina, S.A., Argentina, 1968, 59 p. p.37.

⁴² Nota: Es característico de las vanguardias que los postulados teóricos se originen, en principio, en las artes plásticas

los poetas cubistas como medio de expresión. Y dada la cualidad intrínseca de esta técnica, se sirven de ésta para presentar -simultáneamente- las formas geométricas más significativas de la realidad, transformándola, cumpliendo así con uno de los objetivos vanguardistas.

La literatura que, además de presentar objetos, presenta también los diferentes aspectos contenidos en las percepciones, sensaciones, recuerdos e intuiciones.

Por lo anterior y trasladado a *Luna Park*, descubrimos en este poema varias imágenes cubistas que versan ya sea sobre las diferentes facetas de la vida en cualquier gran urbe, yuxtaponiéndolas, por medio de la mecanización, a los elementos humanos, para crear un caleidoscópico gran cuerpo entre el *homo faber* y la metrópolis, ambos con(-)fundándose.

A continuación, citaremos la larga estrofa con la que inicia el Poema 6, mismo que nos da los aspectos de una realidad entrecortada en forma de *collage*, con las sensaciones que configuran la nueva cotidianeidad. Cabe resaltar la existencia de imágenes sinestésicas dentro de este fragmento.

En un Luna Park
El Creador filma la Vida,
Y, sobre este panorama,
Están tendidos todos nuestros nervios:
Estrépito sin descanso,
Hombres y mujeres en las fábricas
Al lado del músculo obediente
Fiel,
Y sonoro de la máquina,
Fauna del HOMBRE.
Ferrocarriles, aeroplanos, barcos,
Vías subterráneas,
Arterias de la vida del mundo
En donde somos:
Glóbulos blancos,
Glóbulos rojos,
Bacterias...

Vida febril,
Mecánica,
Asperamente práctica;
Agonía de los últimos románticos
-Siempre habrá los últimos-
Belleza del espasmo.
Vértigos de mantañas rusas.
Las horas muertas no tienen minutos.
Epilepsias de jazz band.
Emoción,
Una alta marea,
La energía del mundo.
De fiebre brillan los ojos de las mujeres
(pp. 46 y 47)

En el Poema 8 encontramos otro caleidoscópico collage formado por las referencias de los puertos más grandes del mundo.

Cardoza crea nostálgicas imágenes lejanas, nombrando y enumerando puertos desde donde zarpan los gigantescos trasatlánticos que van dibujando con sus huellas, estrias fugaces, sobre la superficie marina, haciendo un collage natural.

(...)
;Tiene su ruta trazada
Y parece rodar sobre rieles
Cuando va sobre el mar!
(p. 51)

Pero antes, y siguiendo la ruta marcada por los diferentes puertos, llegamos hasta el símbolo de Nueva York, su estatua de "La Libertad", de la cual se sirve el poeta para jugar con su forma y sus significados, creando una ironía y un contraste entre las dos Américas que viven de diferente manera "La Libertad".

Veamos:

Havre.
Coruña.
Vladisvostok.
Hamburgo.
Visiones de puertos lejanos.

Mar.

El Hudson.

New York.

"La Libertad" que Francia diera con su antorcha en la mano
-¿Ofrecerán los galos a Don Quijote un aeroplanos?-
Pueblos de América la ven con una espada.

Muelles:

54, 55, 56...

Indices que señalan rutas,

Pétalos de la rosa de los vientos.

Braman como toros de la cálida América,

Conmoviendo sus músculos de acero,

Los grandes trasoceánicos.

(p. 50)

Después de estos dos ejemplos de tratamiento de imágenes simultaneístas, pasaremos a otro tipo de imágenes que también fueron utilizadas por los poetas cubistas, quienes consideraron a las imágenes, no únicamente como elementos literarios, sino que las enriquecieron dotándolas de acepciones visuales-espaciales, creando así, o mejor dicho, redescubriendo, a través de éstas, una nueva disposición tipográfica.

Si hablamos de redescubrir es porque el uso de la tipografía expresiva tiene antecedentes en la poesía griega y latina; se han encontrado poemas escritos, por ejemplo, en forma de aspa, de copa, de botellón, etc. Y es Apollinaire, a través de sus *Calligrammes*, quien se encarga de rescatar esta manera de escribir, aportándola al cubismo.

Los *Calligrammes* son las representaciones plásticas de imágenes verbales que crean una oscilación entre la simultaneidad de ideas, percepciones, sensaciones y la disposición gráfica de las palabras. Es decir que este poeta -teórico y también defensor del cubismo pictórico-, rompe con recursos poéticos tradicionales, como lo son la puntuación y la rima, dándole más valor a lo visual que a lo auditivo en el poema. Digamos que Apollinaire dibuja con letras que han abandonado sus convenciones para convertirlas en

meros elementos gráficos. Las letras parten, al igual que cualquier dibujo, del punto y de la línea formado así meros grafismos. Este procedimiento lleva a rebasar:

(...) las fronteras de la poesía (comunicación de un contenido psíquico determinado por medio de meras palabras, según la definición de Bousoño), [para] que se encuentren efectos visuales como auxiliares de la expresión poética.⁴³

Y si Apollinaire hace uso de los puntos para su poema tipográfico *Il pleut*, Cardoza también recurre a éstos para crear un símil gráfico. Por medio de la redondez hace una asociación del punto con la forma de la letra "o", redondez con la que crea un contraste a partir de las rígidas líneas que los mismos puntos van dibujando.

En el mismo Poema 8 encontramos esta imagen tipográfica a través de cual el poeta nos trasmite su estado anímico cuando, estando Nueva York, trata de ver sobre lo que están construido el orgullo de esta ciudad, los rasacacielos:

("Casas de 50 pisos,
· · · · ·
· · · · ·
· · · · ·
y dolor, dolor, dolor!...") (p. 51)

Ahora y como otro ejemplo de imagen cubista, está la siguiente cuya característica es que se va desdoblando a través de asociaciones visuales para, componer un collage de blancas imágenes letárgicas. Del mismo poema:

⁴³ Gloria Videla, "Relación del ultraísmo con otras escuelas o movimientos de vanguardia", en *El ultraísmo; estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Ctedos, Madrid, 1963, 246p; p. 110.

(...)
Barcos que vieron las auroras boreales
Y los blancos paisajes polares,
Blancos y tristes,
Tal los ojos de un desvanecido;
Barcos orientales
Levaron anclas en la niebla
Envolviéndose en ella
Como en un sueño de opio
Y se marcharon sonámbulos. (Ibid.)

En el cubismo, podemos ver entonces la ausencia de una asociación lógicamente correcta de los pensamientos que, hechos imagen, van conformando al poema.

4.3.3. Imágenes futuristas.

Luna Park contiene también un cariz futurista en tanto la sensación de velocidad, de vertiginosos movimiento que algunas imágenes sugieren; así por ejemplo, el constante recurrir a la imagen de la máquina, tan adorada por los futuristas, está dado para representar su fascinación por la técnica y por los diferentes momentos que van componiendo cualquier tipo de movimiento.

Como ya vimos, está presente el moderno cinetismo en las imágenes que recrean el dominio del hombre sobre la naturaleza; por ejemplo, los aviones, ferrocarriles, trasatlánticos, etc. Del Poema 8, es la siguiente alusión a lo anterior, dada en imágenes contrastadas:

En el crepúsculo marino,
Un aeroplano se perdió un instante.
Y torpe voló como un murciélago;
Después, saeta,
Pájaro encandilado,
Fue a clavarse en la luna llena. (p. 52).

Pero, apunta Giménez Frontín que: "La velocidad y la máquina futuristas no son reales; son más bien un fetiche literario con la que se deroga la realidad presente en nombre del futuro".⁴⁴

Y bien, esta derogación se hace manifiesta en los siguientes versos del Poema 2, que sentencian que:

Quien no está en el futuro no existe.
El futuro empezó ayer.
(...) (p. 49)

Encontramos, en la siguiente estrofa del Poema 7, otra alusión al tiempo y al enigma que representa:

El Misterio es Misterio.
El Pasado es muerto.
El Futuro es un feto. (p. 49)

La preocupación por darle una nueva definición al tiempo, es algo bien común entre los vanguardistas, como veremos más adelante, en el inciso de los temas.

4.3.4. Algunas greguerías.

Como hemos visto hasta aquí, la poesía de Cardoza y Aragón, de esta época vanguardista, contiene ricos matices dados por la sinestesia. A continuación, veremos cómo este mismo recurso poético, llevado al humor y a la jovialidad, creará lo que su inventor y considerado el padre de la vanguardia en lengua española, el antisolemne Ramón Gómez de la Serna, bautiza con el

⁴⁴Giménez Frontín, *Op.Cit.*, p. 95

nombre de "greguería" y cuyo fin es, según explica él mismo, el de:

...quitar el empaque a las cosas, sembrar sonrisas, batir cataratas, desenlazar ideas, gestos, cosas que estaban inmóviles, irresolutas, tíasas, y amenazadoras como dragones y que había que desenlazar de cualquier modo. [Su fórmula] Humorismo + metáfora = greguería.⁴⁵

Encontramos otra definición dada por Torrente Ballester, que explica lo que es una greguería, en los siguientes términos:

La greguería es el resultado de una intuición que adivina la singularidad absoluta de los objetos y la expresa en un aforismo por medio de la comparación de una imagen o de una metáfora sustantiva o adjetiva, destacando ante todo el matiz humorístico.⁴⁶

Y bien, de manera intuitiva, Cardoza y Aragón crea las siguientes greguerías que aparecen en *Luna Park*. Del Poema 4:

El sol,
Pastilla de perfume,
Quemábase en las torres de San Suplicio.

(...)
Dijela (sic) un piropo,
Cohete de luz,

(...) (p.44)

(...)
La Vida: una pompa de jabón.
(...) (p. 45)

Pensé que el "metro"
Cansado de su vida monótona de topo,
Habiase salido a flor de tierra
(...)
Repentinamente

⁴⁵ Ramón Gómez de la Serna, citado por G. de Torre, "El ultraísmo, en *Ultraísmo...* p. 44.

⁴⁶ H. Torrente Ballester, citado por G. Videla, "Relación del ultraísmo con el pasado literario español", en *Op. Cit.*, p. 19

No sé si el doblar la esquina,
Era de día! (p. 46)

Del Poema 8:

Los veleros se han atado
Pañuelos blancos al cuello

En las bahías,
Barcos soñolientos,
Fuman pipas bohemias
Y déjanse crecer las melenas.
(...) (p. 50)

(...)
New York.
Por las noches:
Una fiesta pirotécnica.
(...)

El alma de Rubén,
Un lirio entre las páginas de un libro,
Quedóse emparedada
En los muros de los rascacielos.
(...)

(...)
Vive en fiesta en gran barco triste.
(...) (p.51)

Y si bien, las anteriores imágenes nos remiten al aspecto ligero y entusiasta del joven poeta, también encontramos, como en todos los demás poetas vanguardistas, que éste busca agotar las posibilidades expresivas del lenguaje, haciendo del mismo su herramienta de trabajo que le permite penetrar en la realidad y descubrirla más amplia que la meramente percibida por los sentidos; encontrando así, también, el aspecto lúdrico que se encuentra inmerso en ésta, aspecto que, como veremos más adelante, es fundamento del humor , y viceversa.

De aquí que el objetivo principal de esta poesía, sea el querer presentar una nueva realidad hecha de imágenes que oscilen juguetonamente entre lo que significan y no son.

4.4. El ritmo en Luna Park.

El ritmo es el otro elemento más primitivo y esencial dentro del lenguaje poético -además de la imagen-, ya que, siendo éste una cualidad que es inherente al hombre -a cualquier cosa, orgánica o inorgánica-, lo contiene dentro de sí, y a su vez, todo es contenido por otro, externo.

Por lo anterior, podemos afirmar que siempre, desde las primeras manifestaciones -del hombre- artísticas de nuestros ancestros y surgidas por la necesidad de querer aprehender la realidad, han estado presentes ritmo e imagen: así, en la forma misma de los primeros instrumentos musicales, en los primeros sonidos salidos de tales instrumentos, también en las figuras presentadas en las pinturas, y en manifestaciones dancísticas rituales. En objetos e imágenes.

Todo, absolutamente todo, es ritmo, que, conforme ha ido evolucionando el hombre, éste último también se ha ido alejando de esta fuente primaria que los vanguardistas buscan afanosamente, rompiendo con los esquemas convencionales heredados de los siglos anteriores. Así, afirma Cardoza y Aragón que:

La musicalidad que me enciende no es la retórica, la cadencia o sonsonete; es la interior, la de los seres a quienes les duele la vida o saben enunciar el gozo de la vida con el ritmo o de sus ideas y el ritmo de sus hemorragias, los huesos en llamas y los cojones machacados. ¿Un buen prosista? Pulcro y vacío, exento de la difícil vida recóndita, no fue creador de inexplicables.⁴⁷

Oficio de rompimiento y de apertura vanguardista, cuyo deseo está encauzado hacia un redescubrimiento de lo que son los

⁴⁷ Ibid. p. 232.

ritmos originales internos del hombre.

También, y del mismo modo que la poesía ha liberado la palabra de la armadura sintáctica y que la pintura ha liberado al color de las servidumbres descriptivas, la música libera la nota del encadenamiento armónico tradicional, para ser: "la emancipación de la disonancia".

Por considerar la manera que Cardoza y Aragón tiene de concebir la musicalidad muy cercana al espíritu que guía la sensibilidad de los músicos expresionistas, citaremos algunas declaraciones que éstos últimos hacen acerca de la música nueva.

Así, por ejemplo, vemos que los objetivos de algunos de ellos, citados a su vez por Josep Casals, redundan en el rompimiento de la forma tradicional; para Schoenberg, "la creación también debe ser manifestación ilimitada de la intuición subjetiva", y la música debe ser "una anarquía de sonidos", ajena a toda regla preestablecida; para von Webern, "cada timbre, es (...) una realidad autónoma con vida propia". Etcétera.

Podemos resumir diciendo que lo que mueve a los artistas expresionistas, es expresar intensamente la emotividad subjetiva del yo;⁴⁸ al igual que al los primeros hombres.

Ahora bien. Dentro de la riqueza de imágenes en *Luna Park*, también encontramos otras que, rítmicamente configuradas a través de una melodía, brotan espontáneamente de la juventud y de la audacia del autor. Acerca de esto, nos comenta José D. Frías, en su escrito sobre *Luna Park*, que:

⁴⁸Cfr. Josep Casals, *Op. cit.*,p. 128

Existe en la melodía de sus versos un ritmo no aprendido -como el canto de las aves que, al par del de las constelaciones, oían Pitágoras y Fray Luis de León- y por esa virtud más sugestivo, más empollador de curvas emocionantes en la simplicidad de expresión aparentemente complicada.

Cuando dice [Cardoza y Aragón] por ejemplo:

En mi lecho me habría revolcado de insomnio:
Me aburro dormido,
Y me gusta vivir las auroras.

La idea, que es todo, se aniquila ante la música que, probablemente sin darse cabal cuenta, puso en los armoniosos vocablos desacordes.

(...)

Todo lo que de él se diga en contra no servirá para explicar en lo más mínimo la sensibilidad de su melodía;
(...)⁴⁹

A continuación, completaremos la idea que Frías tiene sobre las imágenes rítmicas que recorren las venas de este poema, transcribiendo algunos versos. Del Poema 1:

(...)
¡Sed de saber del placer,
(...) (p.41)

Del Poema 2:

Alas en los hombros
Cadenas en los pies,
(...) (p. 42)

Del Poema 8:

Barcos olorosos
A frutos de los trópicos;
(...) (p. 51)

⁴⁹ José D. Frías, "Entrée" a Luna Park, en Cardoza y Aragón, Poesías completas y ..., p. 38

Fragmento del cual Frías ha dicho que:

...basta para dar cifra del valor que encumbra la poesía cuando no es una calculada visión del mundo, sino nacida del rapto de la mirada ebria de intuiciones musicales.⁵⁰

Pero como no creemos que este fragmento baste, daremos otros ejemplos en los que encontramos presente esta manera de concebir el ritmo. Del Poema 1:

(En los curvos espejos
De la vida el gesto
mejor se ve porque se ve grotesco.)

Me canta la adolescencia sus misterios,
-¡ Canciones de sirenas!-
¡ Y es toda una locura mi ansia de vivir!

Derrochar la juventud
Como una fortuna
(...)

(...)
¡Que alfombró la llanura
La senda por donde pasan
Galopando las montañas!

¡Un grano de locura
Floreció en mis entrañas! (pp.41 y 42)

Advertimos en los anteriores fragmentos una leve intención de rimar, decimos leve, porque lo que realmente sale a la luz es la actitud de juego que domina al autor, cuando éste descubre la rica sonoridad que habita en el corazón de la palabra.

EL siguiente fragmento es un ejemplo del grado de sutileza rítmica alcanzado por el autor. Podríamos hablar de cierto parecido con un Hai-Ku. Del Poema 4:

~~(...)~~

⁵⁰Ibid., p. 39

(...)
Un arpa: el aire.
Todo cantaba.
(...) (p. 45)

Y del Poema 9 son estos dos versos cuyo ritmo, en combinación con la imagen, nos despierta una difusa sensación, entre que de integración y de anulación.

(...)
Tal en el surco abierto de la herida que sangra. (p. 52)

(...)
Frescas como frutos.
(...) (p. 53)

Otra manera de crear ritmos en la poesía ha sido, a través de la repetición de ciertas palabras que, según Kandinsky, "este medio hace crecer en nuestra alma 'el sonido interior' y desnuda al 'sonido puro'.⁵¹ A lo que podríamos agregar que esta repetición produce, asimismo, un valor visual, llegando a que la disposición rítmica se convierta en imagen, y viceversa. Así, encontramos en el Poema 1:

(...)
¡Vivir, vivir, vivir!
(...) (p. 41)

En el Poema 2:

Inquietud,
Inquietud,
Inquietud.
(...)

Inquietud,
Inquietud,
Inquietud.
(pp. 42 y 43)

⁵¹ V. Kandinsky, citado por Brugger, en Op. cit., p.37

Del Poema 4:

(...)
Supe todo,
Todo,
Todo,
(...) (p.45)

Totalidad que se opone cuando, en el Poema 10, el poeta exclama que:

(...)
Sin saber nada de la feria del mundo,
Nada,
Nada,
Nada. (p. 54)

Para más adelante, reincidir en la idea de la totalidad recuperada en una palabra que, por su misma repetición, se transforma en un grito desesperado.

(...)
¡Vivir! ¡vivir! ¡vivir! (p. 47)

Fragmentos que en el Poema 8, encuentran su contraparte; como lo podemos ver a continuación:

(...)
y dolor, dolor, dolor!..." (p. 51)

En el noveno poema encontramos también, este recurso de repetir una misma palabra, palabra que, por un lado, sintetiza la idea que el poeta tiene acerca de la configuración interna del hombre, y por el otro, tiene un sonido de transparencia tal, que por su misma repetición, puede ser como una invocación, nostálgica a dicha transparencia, del hombre. Veamos pues:

De este vivir álgido, inquieto,
Una alma nueva ha florecido:
Tierna y fuerte,
Bella y dulce
Como una flor de acero.
Alma galvanizada de emociones,
Alma en que está mezclada
El alma exacta de la máquina,
Alma nacida en el Luna Park de la tierra,
Alma frívola,
Alma trágica. (p. 52)

La actitud de destruir la rima para enfatizar el verso libre, lleva implícita la necesidad del poeta por reencontrarse con el ritmo real y verdadero del hombre. Buscan los poetas, como ya mencionamos al principio de este trabajo, más que la perfección, la originalidad a través de sus manifestaciones; originalidad que los lleva a inflamar de ritmos y también de melodías sus escritos surgidos por la búsqueda de una nueva precisión, dentro de la improvisación.

Del Poema 2, este verso que rítmicamente representa el sentimiento de la época:

(...)
Bohemia erra la Tierra por el éter,
(...) (p. 43)

Durante la vanguardia, improvisación e inspiración recuperan su fuerza perdida u olvidada por el reciente y aborrecido dominio de la razón. La inspiración, ahora embriagadora. Palabras, versos o imágenes, ya no están sujetos a las leyes de la lógica, sino que hilvanándose libremente, llegan a expresar una realidad nueva, transformándose en un medio para revelarla. Es decir que, los versos ya no necesariamente se van conectando entre sí, sino que se ahora se desprenden, a manera de frases acabadas y pendientes en la nada, volviéndose susceptibles a

ser intercambiados entre sí; dándole cada poeta, de esta forma, un sentido muy personal a lo que es la transformación.

La transformación entendida en los siguientes términos, según, Rubiner, (quien fuera el portavoz de Marinetti):

La literatura no tiene nada que ver con la descripción...El escritor sólo tiene que ver con los actos del hombre. La naturaleza es la gran pasividad existente del mundo, el material en el cual trabajan los sujetos del escritor, el material que moldean, cortan, desplazan, alteran: que transforman.⁵²

Y es por esta capacidad de transformación que el artista se asemeja a Dios; capacidad que, llevada a planos espirituales, da por resultado la creación (de la obra).

Cardoza y Aragón encuentra por medio de la musicalidad del lenguaje, una manera de renovarlo, de llevarlo a tocar fibras internas y fibras olvidadas. Encontramos en su poesía de ésta época, la presencia de ritmos entrecortados que, entrelazándose a otros sensuales, van conformando el carácter, a veces trágico y otras jovial, siempre desnudo de *Luna Park*.

4.5. Hacia una nueva temática en *Luna Park*.

Con los aconteceres que marcaron la nueva sensibilidad, cambiaron las preocupaciones de los artistas, por tanto, cambió la manera de expresarse; surgen formas inexploradas hasta entonces, así como en lo expresado en sí, que también sufre cambios. Ahora lo que realmente interesa es manifestar intensamente, expresar auténticamente, todo lo que se está viviendo, soñando y sintiendo.

⁵² G Rubiner, citado por Walter Muschg, "De Trakl a Brecht", en *La literatura expresionista alemana de Trakl a Brecht*, Selix Barral, Barcelona, 1972, 360p.; p.79

Lo anterior dará la pauta para que aprezca una nueva temática. Las obsesiones, que son la médula de los temas y que escogen a sus artistas, giran en torno al estado de contradicción constante que están viviendo, y que es el que caracteriza al hombre de principios del siglo XX.

La contradicción que, manifestándose en todos los planos del quehacer artístico, pretende ser el estado perfecto del hombre: un estado cotidiano y ordinario en el cual, ya los poetas "malditos" habían profundizado, como ya mencionamos anteriormente. De este tema principal se desprenderán otros tantos que versan, en el fondo, sobre la misma condición, sólo que llevada a otros territorios: está la oposición entre el campo y la ciudad, el día y la noche, el hombre y la mujer, el dolor y el gozo, la razón y el instinto, Dios y el hombre, conciencia e inocencia, etc.

Dentro de la temática vanguardista encontramos, la más de las veces, aquélla que se refiere a los cambios que sufrió el entorno externo del hombre al crear la metrópolis y todo aquello que ésta encierra. Entre otros miles de aspectos, podemos resaltar la vida en las fábricas y el advenimiento del proletariado, el acortamiento de las distancias y la prisa que ésto trae consigo, el surgimiento del cinematógrafo y la maravillosa posibilidad de soñar la realidad, el confort y el reducirse a la ley del mínimo esfuerzo, etc...

El hombre que cada vez más va alejándose de sí mismo para convertirse no más que en una pieza del gran engranaje que conforma a los modernos sistemas de producción. Es la época del capitalismo naciente, en el que el lema es: "Time is money", y en el que también se transforman los significados del hombre y de su

historia.

4.5.1. La metrópolis y el hombre.

En *Luna Park* encontramos que Cardoza y Aragón contrasta la agitada vida urbana con una imagen del campo, mas no con aquél que significa placidez, sino que con su connotación dolida: los campos de batalla y su estéril cosecha. También encontramos una visión contrastada de la soledad nocturna, entre la silenciosa y la estrepitosa. Encontramos en *Luna Park*, como a continuación veremos, las preocupaciones, que dieron el material al poeta, para ser reflexionadas y transformadas en tema. Del Poema 4 son estas imágenes urbanas:

Solitario,
Al salir de la fiesta,
por las calles de París en silencio.
(...)

(...)

LLovió.
Arboles, casas, luces, bañanse en la muda corriente del
[asfalto.

Está la ciudad canalizada.
París: una concéntrica Venecia.
Por la noche
París es más París.
Farolas de colores,
Cuantas de collar,
Penden del cuello de la gran ciudad. (pp. 44 y 45)

Recordemos del Poema 6 las angustiosas imágenes de la vida del proletariado que vive confinado en las fábricas; he aquí un simil entre máquina y hombre que desemboca en una poderosa imagen de con(-)fusión entre espíritu y materia. Aparecen algunos elementos de la temática expresionista, como lo son el grito y la

angustia.

Los corazones golpean los pechos de los machos.
Y hay un grito que se angustia
En la garganta de todos:
¡Vivir. ¡vivir! ¡vivir!

(...)

Espiritualidad de la materia:
Parecen nuestros cuerpos
Proyección de nuestras sombras.
Asomada el alma
Al espectáculo del mundo,
Han sentido en su fiebre mi fiebre,
Y he oído el profundo
Latido de su corazón,
Como si fuese a estallar.

(p. 47)

Aparece la ciudad más cosmopolita -otro elemento vanguardista que va junto con el antinacionalismo, es la búsqueda de un cosmopilitanismo-: Nueva York; de la cual el poeta nos habla en el Poema 8.

Coney Island
Y su barrio inmenso:
New York.
Por las noches:
Una fiesta pirotécnica.
En el día los enormes cubos
Comidos por ventanas,
Son tal las ciudades de cartón
De los mundos cinemáticos.
Torres de Babel,

(pp. 50 y 51)

Fragmento que desemboca en el tema del movimiento -del nuevo dinamismo que ha cobrado vida con sus cambios-, nos lleva a este otro tema, el del cine. Tema en el que profundizaremos en el análisis de *Maelstrom*. Bien. Volviendo a lo anterior, tenemos lo siguiente:

Dejo mi banco del parque

Y tras ella [una mujer] voy por la avenida.
Desenvuélvase ésta
Como una película. (p. 53)

Es la época del cine mudo, por el cual el hombre ve realizado uno de sus más caros deseos: el de plasmar ilusiones y sueños, dándoles el movimiento necesario para que aparezcan nuevas realidades. El cine representa la posibilidad de registrar una secuencia de imágenes ilógicas, como sólo había sido posible durante el sueño, pero, a diferencia de éste, plasmarlas a voluntad, y ya no de manera individual. El cine también refuerza la conciencia del trabajo colectivo.

4.5.2. Dios y el hombre.

Retomando las ideas de la autonomía del arte frente a la naturaleza, y la del artista frente a Dios, podemos ver que el propósito de ambas consiste en liberarse de las poderosas amarras que los sujetaron durante siglos: al primero desde el apogeo de las culturas griega y romana, cuyo arte definió la estética de la cultura Occidental, hasta el siglo XIX; y al segundo, -evidentemente- desde el advenimiento del cristianismo. Esta liberación está precedida por un confuso proceso de contradicciones.

4.5.2.1. La presencia de Nietzsche.

Para entender esta erupción de libertad, tenemos que remitirnos al terrible desengaño que sufre el hombre al sobrevenir la guerra. Hecho que engancha con las ideas filosóficas de uno de los forjadores de las bases ideológicas de la vanguardia. Nos

referimos a Nietzsche, quien junto con los poetas "malditos", es considerado bastión de rebeldía contra la tradición cristiana occidental, así como contra los valores estéticos dominantes.

Ahora bien. La importancia del pensador alemán en la vanguardia consiste en haber legado su filosofía vitalista a ésta, que se opone totalmente a la conducta cristiana de resignación frente al dolor, y siendo así, viene a certificar la muerte de Dios para liberar al hombre de las sombras que esta figura todavía proyecta sobre él.

Dios, quien se erige sobre el dolor, ha muerto para que nazca Dionisio, quien se erige sobre el goce de la vida. Según la idea del filósofo, el reinado de Dionisio restablecerá la relación originaria entre el instinto y la razón, el primero siendo fuerza de afirmación y creación, es vida; el segundo siendo facultad de negación y de destrucción, es muerte.

La moral cristiana, dice Nietzsche, legitima la renuncia a la vida convirtiéndola en sufrimiento y sublimando la incapacidad para vivirla; de aquí que sea una moral cimentada sobre la culpa, el resentimiento, el reproche y el castigo. Por esto, Dios debe morir, y junto con él, esta moral. Moral que ha sido siempre injusta, ya que aplica, invariablemente, sus normas absolutas, mientras que, cada acción de cada individuo, cada momento de su personalidad, cada instante con relación a los demás, es irrepetible, único y distinto.

Así, el hombre sujeto a la moral cristiana, vive un autoempobrecimiento paulatino, una autoeliminación. "El hombre moral no es un hombre mejor, sino un hombre estropeado. (...) Cada hombre tiene que encontrar su propia virtud. (..) Hay que matar a

Dios para que nazca el hombre".⁵³

Bien. En *LunaPark* encontramos sugerida esta idea de separación entre el hombre y Dios, aunque, de manera evidente, a través de imágenes, vemos que Dios no se dá por vencido tan fácilmente; Cardoza habla de un Dios que herido, se burla del hombre que lo quiere abandonar.

Del Poema 2 es la siguiente estrofa, en la que encontramos la imagen divina llevada al símbolo, lo cual sucede cuando ésta: "excede las limitaciones de un mero recurso estético y sirve para aproximarse a la realidad cósmica".⁵⁴

El dolor es simbolizado por la imagen de la cruz, de la limosna y de la caridad.

Vagabundos
En derredor de los muelles,
Crucificando sus almas
En los mástiles de los barcos que se van.
(...)

Por las noches, en el cielo,
Un Dios irónico,
Les ofrece un reguero de dollars,
¡Oh! la triste farsa universal,
Ballet russe
Du méchant Dieu!
Luna Park. (p. 42 y 43)

Cardoza ironiza una de las sentencias favoritas de los padres, en sus dos acepciones: el de familia y el de la iglesia, retomando así otro tema expresionista: el del enfrentamiento de los hijos contra sus padres por el mundo que éstos les han legado.

⁵³ Cfr. J. Casals, *Op. Cit.* p. 13

⁵⁴ I. Brugger, *Op. Cit.*, p. 34.

Al yuxtaponer ambas imágenes, crea otra, totalmente dolorosa.

Los yanquis

-Ningún yanqui tiene más de 15 años
"Y los niños dicen la verdad"-
Aseguran que más tarde,
Dios oirá
Sólo las plegarias
En inglés.

Como los judíos,
¿Un mismo destino?
Los rusos se derramaron por el mundo.

"El pan nuestro de cada día"
Tal vez esté compuesto
De trigo de los campos de batalla,
De las estepas rusas
Enormes,
Planas,
Tristes
Como pechos de mujer sin senos,
Y sus raíces
Se hundan en el dolor de nuestros días,
Y la miga futura quizás tenga
Un lejano gusto de rencor. (p. 43)

La figura de Dios reaparece en el Poema 6 como un director de cine, que, completamente lejano, para nada se involucra con lo que está filmando:

En un Luna Park
El Creador filma la Vida,
Y, sobre ese panorama,
Están tendidos todos nuestros nervios:
Estrépito sin descanso,
Hombres y mujeres en las fábricas
(...) (p. 46)

En este siglo, por un lado, el hombre se aleja cada vez más de Dios, pero por el otro, tampoco encuentra en la vida la respuesta a todas sus dudas, el refugio a sus desamparos. El hombre de este siglo XX se asume en su orfandad cósmica.

En el Poema 4, Cardoza y Aragón presenta este desamparo,

rematándolo con una metáfora, contraponiéndolo al orden cíclico de las estaciones, trenzando movimiento e inmovilidad.

(...)

Estaba orfanizado de la vida,
Botón de Invierno,
Desprendido como una hoja de su árbol
En la lánguida estación otoñal.

(...)

(p. 45)

La muerte de Dios, que no significa que el hombre se desprenda del misterio de la vida; como veremos más adelante.

4.5.3. Hacia una nueva concepción del tiempo y el hombre.

El profundo dolor causado por la guerra, el ansia de vivir, el desgarramiento del hombre y la revuelta contra el pasado, entre otras razones, provocan en Cardoza y Aragón -en todos los artistas de la época- una profunda necesidad de creer en y de crear un futuro totalmente nuevo, sin arrastrar ya los lastres del pasado.

El arte, al dejar de ser una mera representación de la realidad, al autonomizarse de la naturaleza, crea nuevas leyes que lo conducen hacia una realidad que, diversa y dinámica, sólo mira hacia el futuro, estando firmemente asentada en este presente siempre cambiante. Este presente se erige como el rey de los tiempos; aparece el culto al ahora como la manifestación más pura e inmediata del cambio.

Del Poema 2 resaltamos la siguiente idea que caracteriza la anterior actitud:

Quien no está en el futuro no existe.
El futuro empezó ayer. (p. 43)

Idea que queda afianzada por la siguiente imagen conceptual, en el siguiente fragmento que corresponde al Poema 7:

El Misterio es Misterio.
El Pasado ya es muerto.
El Futuro es un feto. (p. 49)

Cambio que deviene en consagración del instante, al ser éste descubierto como único, distinto y siempre otro; cualidades que llevan a una comunión entre el hombre y el tiempo.

Bien. Por la velocidad con la se suceden las cosas, la temporalidad del tiempo cambia, en tanto que las diferencias de los tres tiempos o se borran o se vuelven imperceptibles, provocando esto dos cosas: una, que a la vez que se rinde culto a la juventud, se envejece rápida y prematuramente, y dos, que lo más antiguo se acerca más al presente que lo pasado inmediato.

Así, el tiempo histórico se acelera. Al respecto afirma Octavio Paz que: "Aceleración es fusión: todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora."⁵⁵ Lo eterno se cristaliza en un instante que es punto de intersección entre tiempo y espacio. Idea que encontramos contenida en el Poema 4, cuando el poeta exclama lo siguiente:

(...)
Eternidades valían minutos.
Por instantes era un niño.
Por instantes un anciano.
Supe todo,
Todo,
Todo,
Cuando estuve beodo

⁵⁵ Octavio Paz, *LOS hijos del limo;* del romanticismo a la vanguardia, Seix Barral, Barcelona, 1981, 240p; p. 21.

Definí todas las cosas...
(Como si interesase definir todas las cosas)
(...) (p. 45)

Para ampliar este concepto del instante, citaremos la idea nietzschiana del "eterno retorno"; que es retomada por de Torre para explicar que:

Vió [Nietzsche] que si el tiempo es infinito, cada cierto período, de modo cíclico, volverá a ser idénticamente como fue. Somos -pensó- las sombras de una naturaleza ciega y monótona, los prisioneros de cada instante. Pero "no olvidemos -parafrasea a D. Halévy- que esta tremenda idea que nos prohíbe toda esperanza, ennoblece cada minuto de nuestras vidas; si el instante se repite eternamente deja de ser una cosa pasajera, y exalta cada minuto de nuestras vidas; lo más mínimo se convierte en un momento eterno, dotado de valor infinito y -si la palabra divino tiene algún sentido- divino.⁵⁶

En el Poema 6, encontramos la siguiente imagen que recrea el ansia, desesperada, por arrancarle vida al tiempo:

(...)
Pavor del minuto
Muerto sin vivirlo.
¡Pavor, pavor, pavor!
¡Alegria del minuto deleitado,
Tal un gajo del fruto de la vida! (p. 48)

Entonces, tenemos que el instante que aquí exaltamos se refiere a aquél que, terminando en sí mismo y a la vez, repitiéndose cíclicamente, adquiere una fuerza y un significado especiales para el hombre, cuando éste se encuentra en períodos catárticos, es decir, cuando frente al universo de las formas dadas, se siente fatigado y expectante, destructor y creador al mismo tiempo.

En Luna Park encontramos, asimismo, esta idea del tiempo

⁵⁶ G de Torre, "El aire de tiempo" en. *Historia de ...*, p.91

eterno. Del Poema 7:

¡Que la juventud se vaya
como agua en las manos,
Y no darla estéril a la muerte
Robándola al vigor noble del mundo:
Las fuentes de la vida
Deben dar toda su savia
A la hembra
Y florecer sobre sus carnes:
¡Eternicémonos también con la gloria de la sangre!
(p. 49)

Se presiente en lo anterior, la idea del advenimiento de la eternidad contenida en el presente; idea que surge en Cardoza y Aragón al imaginarse que todo, el hombre, de los colores, del sol, sufre ya de un grandísimo cansancio por haber sido todo siempre igual a siempre. El poeta construye la imagen de un futuro que se opone a la noción del tiempo circular.

Respecto a esta relación entre futuro y eternidad, explica Octavio Paz, que:

...el tiempo perfecto es la eternidad: una abolición del tiempo, una anulación de la historia; para los modernos la perfección no puede estar en otra parte, si está en alguna, que en el futuro.⁵⁷

Del Poema 2 tomaremos la estrofa que nos habla de lo anterior:

Quien no está en el futuro no existe.
El futuro empezó ayer.
La brújula no quiere marcar más el Norte.
Bohemia erra la Tierra por éter,
Se siente fatigado el sol
De nacer siempre en Oriente;
El blanco de ser blanco,
El negro de ser negro,

⁵⁷ O. Paz, *Ibid*, p. 28

El cansancio que se manifiesta hacia el tiempo circular, va de la mano con el deseo que se siente por renovar el presente y por fortalecer el futuro. Recordemos la crisis estético, ético-existencial en la que quedó el hombre después de la guerra; desgarrándose entre dos posiciones: la una fundada en el escepticismo, y la otra, en la utopía. Posiciones aunque encontradas, se retrolimentan .

Y bien, dentro de la necesidad de reconocerse en el instante, en el aquí y en el ahora, la poesía, después de Baudelaire, comienza a nutrirse temáticamente y en su contenido de la cotidianidad, del presente que le es común a todo simple mortal.

El poeta baja de su hasta entonces característica torre de marfil, para involucrarse en la vida diaria de sus contemporáneos; así, canta al vagabundo y a la prostituta, a los olores que exhalan los cuerpos y a los que hacen reconocibles los lugares. La poesía, el tiempo, el espacio y las cosas adquieren una dimensión terrenal y efímera, carnal.

Del Poema 4 es la siguiente imagen de cotidianidad.

El alba.
Carros de legumbres,
Olor de éter, hacia los mercados.
Mujeres desesperábanse de no encontrar un hombre.
Trashumante tranvía sorprendiόμε. (p. 46)

Los olores del amanecer en un mercado como uno de los aspectos más triviales y comunes que van haciendo la vida diaria, siguen sorprendiendo al poeta, quien está igualmente inmerso en

aquella realidad.

4.5.4. La mujer.

Este inciso trata sobre uno de los principales cambios que trajo consigo la revolución industrial para con el arte, al integrar a la mujer al sistema de producción como fuerza de trabajo en las fábricas.

Dentro de la poesía -y a partir de los poetas malditos-, la que alimentara y fuera representada en lánguida imagen, la mujer, rodeada por un halo de eteriedad e ingravidez, con los ojos entrecerrados y cubierta de velos, cobra, con estos cambios, corporeidad y pesantez; pasando a ser recreada como la mujer que sufre, que cierra los ojos y los puños por el dolor y la desesperación, que ríe a carcajadas y que es totalmente vital, y que, al igual que el hombre, o peor que éste, es víctima de la explotación burguesa.

La imagen de la mujer con la que nos que encontramos ahora, deja de estar aureolada de pureza y de virginidad para convertirse en una de una mujer dolida, más no mística y celestialmente, sino que completamente involucrada en y con la vida.

En el Poema 6, Cardoza y Aragón menciona la imagen de la obrera y de la nueva especie animal que ha creado el hombre:

(...)
Estrépito sin descanso,
Hombres y mujeres en las fábricas
Al lado del músculo obediente
Fiel,
Y sonoro de la máquina
Fauna del HOMBRE
(...)

Vida febril,
(...)
De fiebre brillan los ojos de las mujeres.

Los corazones golpean los pechos de los machos.
Y un grito que se angustia
En la garganta de todos
¡Vivir! ¡vivir! ¡vivir! (pp. 46 y 47)

En el Poema 4 encontramos la mención de las prostitutas:

(...)
Mujeres desesperábanse de no encontrar un hombre.
(... (p. 46)

Y en el 9 nos muestra el poeta a estas mismas mujeres,
pero jóvenes y en relación al sufrimiento y a la explotación:

(...)
Frescas como frutos.
Entregándose sin amor.
Y hasta hay tristeza
En la alegría
De las muchachas alegres.
Se ha sufrido tanto
Que ya no se puede llorar.
(... (p. 53)

Y si en el fragmento anterior, Cardoza muestra la parte destructiva del desamor, en un movimiento integrador nombra el lado ligero y vital del símbolo de la mujer: el latido erótico que, extendiéndolo hacia la vida misma, lleva al poeta a crear un símil entre ambas: mujer y vida; desterrando la otra imagen que conforma a esta triada, nos referimos a la muerte. En el Poema 7 encontramos el siguiente aforismo:

(...)
Porque teme a la muerte,
Disfruta del presente: boca de mujer. (p. 49)

Y en el Poema 4 nos dice que:

(...)
Mejor escuché

-¡Prometíame vida!-
La palabra
De una mujer que pasaba.
Me creyó un bohemio
Viendo mi smoking.
Díjela (sic) un piropo,
Cohete de luz,
Y eso fue todo. (p.45)

¿Qué más sino eso, el "Cohete de luz", es la sustancia al erotismo? El Poema 10, que comienza de la siguiente manera:

La vie s'en va...
Una mujer con su mirada,
Me dice:
 -"Vívela"
La vida a gritos,
 -"Sigue a esa mujer"
Dejo mi banco del parque
Y tras ella voy por la avenida.
(...) (p. 52)

La imagen de la mujer que incita al poeta a la unión amorosa con la vida, y que Cardoza utiliza para crear un símil con entre ambas imágenes.

La vida se entrega
Como una mujer.
Y tal a tu querida le enseñas
La manera de amar,
Haz así con tu vida;
¡La vida es nuestra mejor querida!
(p. 54)

Estrofa que contiene una esperanzada visión de la vida, hecha de la fuerza y del coraje que ésta ofrece al ser vivida íntegra e intensamente; visión parecida a la que aparece en el Poema 7 cuando el poeta exclama, a partir de un movimiento dialéctico, que existe una permanencia dentro de la dinámica de este mundo: a través de nuestros hijos:

¡Que la juventud se vaya
Como agua en las manos,
Y no darla estéril a la muerte
Robándola al vigor noble del mundo:
Las fuentes de la vida
Deben dar toda su savia
A la hembra
Y florecer sobre sus carnes:
¡Eternicémonos también con la gloria de la sangre!
(p. 49)

Como podemos darnos cuenta, se advierte en este poema, la presencia de todos aquellos hombres que han visto que la vida se integra por ausencias y presencias; por el nacimiento y la muerte.

4.6. Hacia la configuración del Hombre Nuevo.

Dentro de las diferentes tendencias de vanguardia, nos encontramos que la que más se preocupa por redefinir la nueva condición del hombre de este siglo XX, es la expresionista. De aquí que tomemos algunos de los aspectos más relevantes que componen dicha visión, como marco de referencia, para resolver este inciso.

En principio, podemos resaltar que los incisos anteriores desembocan en el único protagonista del drama cósmico: el Hombre. Mejor dicho: en cada uno de los hombres, así, con minúscula. Por esto, en lugar de Dios o de la Naturaleza, como la idea más tremendamente comprimida, el artista vuelve a instalar al hombre en el punto central de su creación; a quien el poeta expresionista Gottfried Benn, define de la siguiente manera: "La perla de la creación, el cochino, el hombre."⁵⁸

⁵⁸ G. Benn, citado por Brugger, en *Op. cit.* p.23

Y la relación que el artista establece con el mundo, queda sintetizada por Edschmidt (Eduard Schmidt), quien fuera poeta y teórico del expresionismo, de la siguiente manera:

El mundo ya existe; no tiene ningún sentido hacer una réplica de él. La función principal del artista consiste en indagar sus movimientos más profundos y su significado fundamental, y en recrearlo. Cada hombre ya no es un individuo vinculado al deber, a la moral, a la sociedad o a la familia. En este arte el hombre ⁵⁹es sólo una cosa, la más grande y la más mísera: es Hombre.

Y el tema del drama (¿el drama del tema?) expresionista Gas (1919), de Georg Kaiser, gira en torno a las siguientes preguntas:

Dime: ¿dónde está el Hombre? ¿Cuándo aparecerá -y se llamará por su propio nombre: -Hombre? ¿Cuándo se agarrará a sí mismo? -y sacudirá su conocimiento de las ramas? ¿Cuándo dominará el curso -terminará la Nueva Creación, que él estropeó: -Hombre?!⁶⁰

El hombre de hoy, el que se erige como rey de la creación, el que transforma al mundo casi a su antojo y ha logrado reducir las distancias geográficas, y no ve que, correlativamente, ha ensanchado la distancia entre él consigo mismo y con su prójimo. Escisión que ha agudizado la contradicción al surgir ésta, como un enfrentamiento entre los valores espirituales y los materiales; siendo los primeros los que el artista de vanguardia trata de encontrar y de manifestar a través del arte.

⁵⁹ Edschmidt, citado por Harlo Michell, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*,p. 88

⁶⁰ G. Kaiser, citado por John Millet, en *El rompecabezas expresionista*, Guadarrama, Madrid, 1970, 256p; p. 123

4.6.1. El hombre por fuera.

Ahora bien. En *Luna Park*, Cardoza y Aragón va delineando el perfil del hombre moderno por medio de las imágenes que recrean a una gran variedad de personajes: el vagabundo, el obrero, el poeta, la mujer, la prostituta, los soldados caídos, en fin, a muchos estilos de vida que habitan este -indefinible -siglo XX.

Así, en el corto Poema 5 encontramos una alusión a esta imposibilidad de definir al hombre, al poeta, a la propia actualidad. La imagen es la siguiente:

Poeta hispanoamericano,
Español, ruso, yanki o francés,
El siglo en que nacimos
Es el siglo del misterio.
¡Cómo vamos a definirle
Teniendo dos incógnitas!
Siglo XX. (p. 46)

Y más adelante, en el Poema 6, el poeta enuncia la definición para este siglo, y por tanto, el hombre actual:

Siglo neurasténico.
Todos somos un poco enfermos:
El hombre: un convaleciente,
Un convaleciente de la vida. (p. 47)

Para llegar, como conclusión, al símbolo del hombre universal: el hombre cosmopolita, presente en el Poema 7:

Hombre de hoy,
Cosmopolita,
Nacido en el vértigo de los aires
A una altura que en la tierra ya no se veía,
Con un algo de sangre de múltiples razas
Y un grano de mirra de eternas creencias.
Hombre sin pasado ni futuro:
Ebrio del minuto que fluye gota a gota
De la arteria rota
De la vida del mundo.
¡Hombre! (p. 49)

Un hombre que ignora que con él se sacraliza la "muerte por la patria", y quien:

Su calzado lo limpia
Con la bandera
De no se sabe qué país.
El Soldado Desconocido
Que veneran los pueblos
Bajo el Arco del Triunfo
Es el cadáver de un soldado enemigo.
(...) (p. 49)

Siempre aparece en *Luna Park* alguna alusión a la guerra y a su absurdo cimentar del heroísmo en la muerte, que dentro del contexto bélico, es igualmente absurda.

4.6.2. El hombre por dentro.

Ahora bien. El hombre de hoy es, asimismo, el hombre antiquísimo que cada ser humano trae consigo al nacer, es su propio ancestro que, Cardoza representa en el símbolo dual del niño/anciano, en el que se conjugan inocencia y sabiduría y en el que conviven dialécticamente los tres tiempos, que son también las tres edades.

Para Cardoza, "el hombre de hoy", el que está sumido en un vertiginoso presente, se acerca a su pasado más remoto por medio de aquellas creencias, éstas sí, eternas, que han sobrevivido a las transformaciones y con las que ha ido construyendo su historia; creencias que están bañadas de misterios, enigmas, y secretos; como el de la Esfinge que aparece en el Poema 3, que dice así:

Nos mata la Esfinge
Antes que darnos su pregunta.
¿Quién sabe
Si ella sabe
Que sabemos
Su secreto!

(p. 44)

¿Cuál será ese secreto que el poeta ha descubierto? Bien, el artista, al desear recuperar la unidad entre arte y vida, entre el hombre y la realidad, se sumerge en las profundidades de su inconsciente, de su irracionalidad, para navegar libremente en el misterio que une a ambos, -quizá esta sea la respuesta al Poema 3-. El misterio mantiene su fuerza y su vigencia en un presente en el que todo, aparentemente, puede ser explicado.

En el Poema 1 encontramos este fragmento en el que el poeta nos habla, con toda la energía de su juventud, de la sensación que le invade al desear, con todas sus ganas, que los misterios de la vida se le revelen; así como del descubrimiento que hace, y que lo emociona profundamente, acerca de que existe una armonía dentro del caos universal y que lo integra a él mismo a ese Todo.

Derrochar la juventud
Como una fortuna
Por mis ojos se escapa:
Son dos geysers de espíritu.
¿Sed de saber del placer,
Del dolor, del amor y del odio,
Del misterio de la vida y la muerte:
¡Vivir, vivir, vivir!
Y en la armoniosa locura del mundo
-Montaña rusa espiritual-
El alma despeñar!

(p. 41)

Está de esta manera presente, el aspecto misterioso de la realidad, que invisible a los ojos, los poetas buscan desentrañar. Misterio que rodea a todo lo espiritual y lo anímico, que es lo

real que se vuelve tangible y concreto en la Poesía.

Para Cardoza, el Misterio está compuesto por una temporalidad metafísica que, su vez, es completamente física: Del

Poema 7:

El Misterio es Misterio.
El Pasado es ya muerto.
El Futuro es un feto. (p. 49)

Armonía que existe en el cosmos, pero aquí en la Tierra... En el Poema 6, el poeta nos habla a través de imágenes sensibles e ingravidas, de la nueva espiritualidad:

Espiritualidad de la materia:
Parecen nuestros cuerpos
Proyección de nuestras sombras.
Asomada el alma
Al espectáculo del mundo,
He sentido en su fiebre mi fiebre,
Y he oído el profundo
Latido de su corazón,
Como si fuese a estallar.

El prisma intelectual del siglo XX
Ya no más descompone
En los siete colores,
La luz de la moderna
Espiritualidad. (pp. 47 y 48)

El alma se va configurando, en el Poema 9, de la siguiente manera:

De este vivir álgido, inquieto,
Un alma nueva ha florecido:
Tierna y fuerte,
Bella y dulce
Como una flor de acero.
Alma galvanizada de emociones,
Alma que está mezclada
El alma exacta de la máquina,
Alma nacida en el Luna Park de la tierra,
Alma frívola,
Alma trágica. (p. 52)

Esta alma que el poeta describe, es aquélla que se forja a través de la duda y con las experiencias de guerra, con las ansias de vida, alma a la que él se opone, y en su oponerse, la deforma.

Encontramos de esta manera la veta de la cual parte la estética expresionista: la *deformación*, que esta sensibilidad manifiesta siempre en sus imágenes, transformándolo todo en grito, en mueca. Al respecto, afirma Sebastian Gasch que:

La estética expresionista, ese arte del paroxismo, explosión del instinto obscuro en el grito inarticulado, en la mueca grotesca o en la patética convulsión, fue la estética de la revolución y sobre todo de la derrota alemana. Fue el sobresalto, el delirio de toda una nación magullada, deshecha, flotante, víctima del desorden, abocada a la quiebra. (...) Fue el arte de una época de depresión formidable: la del desastre, de la miseria, de la caída de los ídolos, del advenimiento de falsos dioses nuevos.⁶¹

Ahora bien. Del Poema 9 son las siguientes imágenes que nos remiten a lo anterior:

⁶¹ Sebastian Gasch, "El expresionismo alemán" en, *El expresionismo*, Omega, Barcelona, 44 p; p. 21.

(...)

Se ha sufrido tanto
Que ya no se puede llorar.
Además, el llanto
Pone en nuestros rostros
Muecas de máscaras de clowns.

Guerras,
Exodos,
Apocalipsis,
Temblor de horror
Ante la duda
De futuras auroras
Después,
Copa de champagne,
Gloria carnavalesca,
Risa del mundo
Ante el desplante de un Chaplin,
Divino polichinela,
O lágrima vibrante,
Alma líquida.
Luna Park.

(p. 53)

Y en la desesperada necesidad por aprehender el alma del hombre, por penetrar en su nueva configuración, Cardoza y Aragón se acerca aun más a la sensibilidad expresionista al acentua cada palabra, cada idea y cada gesto, aislándolos y quitándoles los detalles y expresando vigorosamente su propia alma, despojada de vestiduras inútiles.

El poeta crea una síntesis entre lo vivido y lo expresado, ambos, que se retroalimentan, son intensamente resaltados por medio de contrastes y de oposiciones -características estas que, por otro lado, son inherentes al hombre y a la realidad-; con lo que busca revelar un sentido y expresar una emoción, esencialmente aquella que define al hombre nuevo.

Luna Park, termina de la siguiente manera:

Pero he aquí que la manera no siempre fluye
Y nos ahoga la tristeza del vivir...
Cuando vemos que el amor...no sé qué...
Cuando nada nos sacia ni nadie nos sacia,
Cuando no creemos y queremos creer y no podemos.
Cuando vemos que todo es pequeño...
Trágica alegría de tener conciencia,
Divina desgracia de nacer poeta,
Y con dolor gozar hasta llorar.
¡Oh! placer de sentirse bruto
Como un potro semental,
Y deshojar la vida
Sin saber nada de la feria del mundo,
Nada,
Nada,
Nada
Del Luna Park
Enorme,
Fantástico,
Triste!

Berlín, 1923.

(p. 55)

Vemos así que la obsesiva visión del mundo, fundada completamente en la contradicción -entre el espíritu y el alma, entre la razón y la irracionalidad, entre el intelecto y la sensibilidad, el dolor y la lucidez, y todo esto oponiéndose, a su vez, a la materia-, es en donde el artista descubre la vinculación secreta entre las actividades creadoras del *homo faber* y su insuficiente dominio espiritual sobre un mundo que él mismo ha construido con su intelecto, y la irrupción de lo irracional (con todas sus amenazas).

El artista vanguardista lleva al arte también a ser un arma espiritual que ayude al hombre a reencontrarse con su alma. Es importante, para tener una visión totalizadora del arte de esta época, ver no sólo los logros formales (técnico - estéticos), sino que también los postulados espirituales que constituyen su fondo,

y así poder hablar de la:

Agonía de los últimos románticos

-Siempre habrá los últimos-

Y de la Belleza del espasmo. (del Poema 6, p. 47)

que encontramos presente en todas las manifestaciones estéticas de esta convulsionada época.

QUINTA PARTE.

Maelstrom, poema escrito en París en 1925. Un sueño de la vida.

El *Maelstrom*: ¿No sería posible descender a un abismo cuyo fondo no ha sido encontrado todavía, estudiando de un modo nuevo las leyes de la pesantez?

CHARLES BAUDELAIRE

5.1. A manera de introducción.

Cardoza y Aragón, como él mismo lo afirma en alguna parte de *El río*, no se identifica con la posición patética del expresionismo, aunque, como ya vimos, comparte muchos rasgos con esta sensibilidad que, según Brugger, vive tres etapas (que de alguna manera encontramos en *Luna Park*): La primera que se caracteriza por su afán lúdrico; la segunda que se caracteriza por su afán patético; y la tercera, cuyo interés está dirigido hacia lo metafísico. En el expresionismo también y, según la misma autora, se encuentran dos vertientes:

a). Una surrealista, cuyo interés está abocado a la

efervescencia expresiva, caracterizándose por sus rasgos subjetivos, oníricos, y visionarios, pero que contienen también rasgos de seriedad y de consecuencias existenciales.

b.) Otra cubista, cuyo objetivo se dirige hacia una configuración más rigurosa, y por ésto, más objetiva, intelectual y tendiente al experimento formal en el lenguaje. ⁶²

Variantes que encontramos conjugadas en *Maelstrom*; pero mas no por la presencia de éstas, podemos ubicar este poema solamente dentro de la poesía expresionista, ya que, cabe recordar, con la siguiente afirmación de Cardoza y Aragón, que en este poema escrito en parte en prosa y en parte en verso:

... buscaba mi voz en el torbellino de la posguerra, de la revolución de Lenin (dadaísmo, cubismo, surrealismo, abstracción), a mi edad, con mi imposible desarraigo.⁶³

Ahora bien. El subtítulo de esta obra es, "Films telescopiados", lo cual nos da ya una idea de la atmósfera que será dominante a lo largo de la misma, atmósfera dinámimica dada por la mezcla de frescura y de alucine en el lenguaje y en el generoso despliegue de imágenes. De este poema, José Emilio Pacheco ha dicho que:

El nuevo mundo de la posguerra aparece fundamentalmente como un gran espectáculo. Los veintes son también chaplinescos. Hollywood sustituye e Citeres y sus estrellas a Venus e Hipsípila. El cine cambia la manera de ver la realidad, cumple la función que Stendhal reclamaba para la novela de ser un espejo paseado por un camino. Auge del jazz, el cabaret, el music -hall, el circo. El poeta adopta

⁶² Cfr. I. Brugger, *Op. Cit.*, p. 33

⁶³ Cardoza y Aragón, *El río*, p. 247

una máscara funambulesca y habla por boca de un personaje, Keemby: "careció de principios generales toda su vida y vivió sorprendido: fue un poeta". (sic). Keemby no quiere que su vida sea un acto reflejo. Todo pasado, en vez de lamentaciones o nostalgia, le da vigorosas sugerencias de futuro y alaba la novedad de cuanto le rodea: vida, colores, olores, sabores, música, supersticiones, pecado, sentidos, embriaguez, sueños, éxtasis. ([...] Encuentra no tanto dos maestros como dos presencias que lo acompañarán toda la vida: Baudelaire y Rimbaud. Pero en ningún momento trata de ser lo que no es; siempre, como raíz y trasfondo, está su Guatemala, su América. Cada travesía lo lleva de regreso a su Antigua.)⁶⁴

Maelstrom, como ya vimos, fue prologado por Ramón Gómez de la Serna, quien comienza su escrito reafirmando la necesidad de cambiar no solamente la poesía, sino que también la vida, el hombre, la Creación entera:

Todo lo que sea desollar el mundo, revolverle, mostrarle tumefacto para despertar su verdadera idea, me parece muy bien.

En Cardoza y Aragón se ve la vida revuelta, en líneas cruzadas, sin ese suplicio de la línea recta que hay que abolir.

Se aburre la imaginación con una sola imagen. ¡Pasan tantos tranvías! Hay que fumigar la naturaleza con imágenes nuevas.

(...)

Se ve que el arte se va definiendo en cada nueva cosa que aparece. O se es un eslabón de esa definición inacabable o no se es nada.

Cardoza y Aragón añade el eslabón más.

El arte no es tal cosa, el arte es lo que va siendo.

Este libro de Cardoza aclara más el arte nuevo -no ha habido nunca más que arte nuevo, hasta en la más remota antigüedad-, y en el gran cuadro de las palabras cruzadas que es (sic) la literatura acierta su hilera de negreces. (...)⁶⁵

⁶⁴ José Enlillo Pacheco, "Prólogo" en, L. Cardoza y Aragón, *Poesías completas y algunas* pp. 10 y 11.

⁶⁵ Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo a *Maelstrom*" en, *Ibid*, p. 55

Por lo anterior, podemos constatar porqué Gómez de la Serna es considerado padre de la vanguardia en lengua española. Su concepción del arte así como la de la vida, fundadas ambas en el flujo y reflujo cósmicos, rehúye despavoridamente de cualquier cosa que huelga a aguas estancadas, es decir, a academia, saltando a la vista su evidente proceder iconoclasta.

Este poeta español vivió siempre con el deseo de un arte nuevo, así que no debe extrañarnos el interés que tuvo el propio Cardoza y Aragón en que fuera precisamente él quien le prologase su *Maelstrom*, como ya vimos en la introducción a la cuarta parte de este trabajo.

Párrafo que, por otro lado, también nos sugiere la actitud iconoclasta del poeta guatemalteco durante su estancia en París. Pasemos pues a adentrarnos en este torbellino multicromático que es *Maelstrom*.

5.2. De su forma, de su estructura, de sus personajes y algunas reflexiones.

Ahora bien, *Maelstrom* (nombre por el cual se conoce cierto torbellino del Océano Glacial Artico), está escrito, como ya mencionamos, parcialmente en prosa y parcialmente en verso, pero, no es un verso tradicional el que usa Cardoza, sino que es un "verso cursivo", como veremos; el poema consta de cinco partes y cada una, compuesta a su vez, por sus respectivas subpartes.

La primera parte del poema, titulada: "EL AUTOR EMPIEZA A SUPRIMIR PERSONAJES INUTILES", es donde Cardoza y Aragón elimina,

¡de entrada!, a su personaje principal: a Keemby, quien es (fue) un "hombre de papel secante" (p. 61), que vive en un mundo inédito para él y es un empedernido jugador de billar que muere asesinado por una sombra salida de una pantalla en la que se exhibe una película de aventuras: el asesino no es el artista fotografiado en dos dimensiones, sino que es él mismo, el fracasado "por exceso de talento." A quien: "Faltóle siempre esa dosis de estupidez indispensable para poder vivir!" (p. 60).

Keemby es un personaje eliminado, un rompecabezas, un retrato cubista al que la han sobrado piezas, alguien que nunca definió nada, que "careció de principios toda su vida, y vivió sorprendido: fue un Poeta!" (p. 60)

En esta primera parte encontramos, además de la presentación de Keemby, también algunas reflexiones sobre la vida, así como que está escrita parte en prosa y parte en verso, terminando con una imagen tipográfica.

La segunda parte que se intitula "POMPIERILANDIA", que es "la tierra en donde no ha sucedido nada nunca". (...) "Un pueblo sin bandera -capa de toreo- es un pueblo feliz ... y distraído." (p. 63) y el lugar en el que Keemby cae al derrumbarse el aeroplano en el que viajaba y donde es nombrado caballero de todas las órdenes.

En esta ciudad Keemby publica su única obra maestra, su libro *Insultos a la madre naturaleza*, siempre con minúsculas. Y en medio de esta ciudad surge, creado por la Moda, ésta sí con mayúsculas, un nuevo tipo de seres, una nueva hembra y un nuevo macho, que tienen un cuerpo modificado. En este ámbito, Keemby

entrega se corazón galvanizado a una de esas mujeres: MAZDA, totalmente con mayúsculas. Es una mujer máquina, engendro constructivo en el que se cruzan las especies de la torre Eiffel y el cubismo y junto a ella, Keemby se convierte en una "parábola fracasada" (p. 65); conclusión a la que llega en la parte subtitulada "Recuerdo" y en la que cree que Dios se equivocó con él al hacerlo varón ya que: "Iba a ser hembra -equilibrio estable- (...)." (p. 65)

Sigue la "Epifanía de Mazda", que está escrita en verso cursivo. En esta parte, Keemby reflexiona sobre el erotismo, contraponiéndolo al dolor y resucitándolo de los absurdos moralismos judeo-cristianos, que ya lo traían ya medio muerto. Remata con la siguiente imagen: ";Yo fui el San Sebastián martirizado/ por las flechas bordadas de sus medias!" (p. 67)

En la tercera parte, que trata sobre la "NATIVIDAD DE NUESTRO SEÑOR EL CLOWN", Keemby se enfrenta a la solemnidad de Dios con burlas y blasfemias, identificándose con un payaso. Más adelante, influenciado por la actitud que tienea Jules Laforgue ante la vida, y que encarna en su poesía, mezcla de humorismo y melancolía, lleva a Keemby a reflexionar sobre el dolor. Este le dedica al mismo Laforgue un poema escrito en verso cursivos, que nombra "Complainte de Jules Laforgue".

Esta "NATIVIDAD" termina en prosa y hablándonos de cómo hizo Dios correr a Lautrémont "en la pista del circo universal" (p. 70), circo que, además, pertenece a Dios mismo, y por el que Cardoza hace un símil entre el Arca de Noé y el mundo -que es el circo-: "El Arca, el primer circo del mundo dentro del enorme

circo." (p.71), y una paráfrasis entre el nacimiento de un clown y el de Cristo.

Continúa otro poema en verso cursivo: "Charivari", en el que nos habla de lo que sucedió en una función de circo en la que cambia la imagen de Dios, quien ahora: "... es el más grande humorista del mundo". (p. 72). Más adelante y cambiando nuevamente a prosa, nos narra Keemby que Dios, ahora, llorando de tristeza, quiere cambiar su Creación, pidiéndole a Cristo que regrese a la Tierra para que la arregle. A lo que Jesús contesta:

-Lucharía. Predicaría. Me sacrificaría. ¡Oh, la dulzura del sacrificio, voluptuosidad de los apóstoles. Yo no sé si fue por placer que fui a la cruz! Pero mi vuelta a la tierra sería completamente inútil. Los hombres de hoy son incapaces hasta de sacrificarme." (p. 73)

Inutilidad por la que Cardoza prefiere terminar de tajo con los dramas celestiales y trasladarse al drama humano que se vive en la Tierra. Esto sucede en la subparte de "Los periódicos", donde el poeta nos trasmite las sensaciones y las reflexiones de sus experiencias, para llegar a la conclusión de que: "Soy sólo un hombre". (p. 74). Nos habla, en esta parte todavía, acerca de su infancia y de su caótica adolescencia vividas en el trópico americano, adolescencia que describe así:

Adolescencia. Algo fermentaba en mí cada día. Me espoleaba un ansia rara. Infinito deseo de marchar a desangrarme a otras partes. Es una especie de sadismo espiritual la angustiosa eferevrescencia que nos dan los trópicos y que nos mata o nos obliga a huir a otras latitudes. (p. 75)

Sentimiento que es común y que se manifiesta por su energía y sinceridad contenidas -aunque, evidentemente, distinto, según el contexto, al de los otros jóvenes vanguardistas-, sentimiento que

Cardoza sintetiza magistralmente con la siguiente imagen:

"Infinito deseo de marchar a desangrarme a otras partes." (*Ibid.*)

Luego habla de su llegada al helado y artificial New-York, pasando por California. Experiencia necesaria, por el halo de maravillosa vanguardia del que estuviera rodeada tal ciudad en esta época.

Continúa hablando el poeta por boca de su personaje acerca de la necesidad de vivir intensamente cada instante de la vida para que así, y sólo así, valga la pena ser reconocida como tal.

Esta parte es bien interesante ya que Cardoza y Aragón se autoretrata en Keemby, como hemos visto, y luego se autoelude al hacer que Keemby cite un fragmento de *Luna Park*, que habla de:

Vagabundos
en derredor de los muelles
crucificando sus almas
en los mástiles de los barcos que se van...1

(...)

1. De *Luna-Park*, poema instantáneo del siglo XX, por mi mejor amigo: Cardoza y Aragón. (p. 76)

Es interesante ya que, por un lado, al autoaludirse, el autor crea, dentro del texto, un desdoblamiento de sí mismo, lo cual es una característica y una aportación del cubismo a la literatura universal.⁶⁶ Y por el otro, este rasgo le da su originalidad a *Niebla* de Unamuno.

Este "capítulo", después de criticar la actitud tibia de los músicos que sólo componen "Nuevas canciones narcotizadas..."

⁶⁶ Cfr. J. L. Giménez Frontón, "El cubismo", en *Op. cit.*, p. 88.

(Ibid), termina con otro poema en verso cursivollamado: "Alma esdrújula", en el que Keemby resalta la energía de la vida a través de su pasión por la imaginación y por el jazz. Keemby mismo es un negro jazzbandista.

La penúltima parte, escrita de manera epistolar, se intitula "BIOGRAFIA DE UN PAISAJE", se trata sobre Keemby dirigiéndose a Mazda y contándole de su amoroso y maravilloso encuentro con un extraño ser: Paisaje.

Respecto a este personaje, "...que (...) era capaz de amar con ímpetu a hombres y mujeres." (p. 81), dice Gómez de la Serna que:

Hay que salvar de lo suspecto al arte nuevo; y por eso en la aventura con Paisaje yo habría feminizado el nombre y hubiera dicho Paisaja. Por ser Paisaje masculino se ve obligado Cardoza y Aragón a un simbolismo equívoco, aunque tenga imágenes afortunadas como los gritos de Paisaje ante el Kodak y esa violación del Paisaje por un negro que resulta ser el cine.⁶⁷

Punto que se presta a discusión por aquello del "simbolismo equívoco", por lo que lo retomaremos más adelante. Creemos que es Gómez de la Serna quien no entendió el significado de la bisexualidad de este personaje.

Maelstrom termina con un "REMOLINO ULTIMO", en el que las reflexiones de Keemby giran en torno al arte y al hombre como artista; a la relación que existe entre ambos, arte y artista con Dios y a la capacidad creadora, antes exclusiva de Dios, del segundo.

⁶⁷ Gómez de la Serna, *Op. Cit.*, p. 57.

Desarrolla la idea del artista como un dios, -idea no exclusiva, entonces, del creacionismo-, basada en la afirmación de la: "Imaginación omnipotente" (p. 87), y de la inutilidad del arte.

Habla de sus vivencias en la calle y del deseo que tuvo de suicidarse, del resurgimiento de la esperanza a través del sueño; parte escrita en prosa en la que intercala un poema en verso cursivo que llama "MEDAILLE", que está compuesto, a su vez, por dos partes: la primera es "Pile" y nos habla de los acontecimientos diurnos, y la segunda, "Face", que es lo que sucede durante la noche, terminando con una imagen tipográfica. (pp. 88 y 89).

Cardoza y Aragón retoma nuevamente la prosa para hacer que hable Keemby de su recuerdo de Mazda: de la Historia que ahora ha sido ya rebasada por la vida y de sus reflexiones acerca de la nueva estética. Nombra gente importante, libros y escenas macabras de los museos, apareciendo así, el valor estético contenido en lo feo. (p. 92)

Más adelante reaparecen otros versos cursivos en los que Keemby nos habla de la vida moderna, de trenes y cine, para luego remitirnos en prosa a un "gran Poeta" que sólo le pertenece a él, y al amor que siente por éste. (p. 93)

Cardoza y Aragón termina con los "Centavos de biografía", poema escrito en verso, que a su vez se compone de diez poemas y en los que nos va narrando, entre reflexiones y vivencias, no siempre en el mismo tono, la vida de Keemby, y concluir este *Maelstrom* con un gran "Pero...", en el que afirma que:

Los rascacielos no tienen almenas. (...)

¿Qué significa la palabra corazón?

(...)

Soy capaz de imaginar no importa qué, de creer no importa qué... Las palabras Vida, Ilusión, Realidad, etc. me vienen a la boca a cada instante cuando contemplo al mundo, para mí una inmensa manzana de tentación; me vienen envueltas en la dulce saliva de mi glotonería despierta.

Lo real y lo irreal, se me confunde: no sé si esto que palpo es un libro o un sueño. Modificar las densidades: ¡mi alquimia! (...)

El Absurdo me ha dado más voluptuosidad que la mujer.

(...)

Puntos suspensivos y sol, sol, Sol.

París, 1925.

(p. 97)

Ahora bien, y por todo lo anterior podemos decir que, el tema principal de *Maelstrom* gira en torno a la consigna subversiva que reza: "*¡La imaginación al poder!*"

5.3. A la captura del sueño, del *Maelstrom*. La Imaginación y sus hijas, las imágenes.

Visualidad táctil, poesía anónima y representativa de la vida interior, así la poesía será manifestación del inconsciente, encuentro en los puestos convertidos en imagen.

RAMON XIRAU.

Al otorgarle a la imaginación la cualidad de omnipresente, se da la ruptura total con la creencia de que es la razón el único medio por el cual el hombre se apropia del mundo. La imaginación, que es "La reina de las Facultades", a decir de Baudelaire, es asumida como tal por los poetas vanguardistas. "Imaginación, Eva y Adán espíritus", afirma Cardoza y Aragón.

La imaginación, al proporcionar alas, lleva al hombre a integrar su totalidad: la imaginación es dueña y señora de aquel "otro" mundo en donde habitan los sueños, las irrealidades y los deseos, que conforman y sostienen al hombre -así como también al presente poema-, lo cual queda asentado por Cardoza, a través de Keemby, en el "ULTIMO REMOLINO", al decir que:

La Imaginación, "Reina de las Facultades", generación espontánea, ¡oh, Baudelaire!, me permite que las toneladas de años y mármoles de estas ruinas sean sólo algunos gramos en mi balanza hermosamente injusta y hermosamente exasperada. (p. 90)

La imaginación es la primera presencia que Keemby recuerda de la experiencia de su nacimiento "Nuestro Señor el Clown":

Desperté. Me despertaron. Me despertó el Creador. Me orienté: marioneta en decorados despreciables. Sentí mi imaginación hervir levantando dulcemente mis parietales. (p. 68)

Y es ante, con, de, desde, para, por, etc., la Imaginación, que Cardoza y Aragón crea fecundamente su urdimbre para tejer este remolino conformado por absurdas y, quizá por eso, hermosas imágenes. La Imaginación como madre de las imágenes, es la que las alumbra, es, su "Dadora de vida".

Bien. En el fragmento anterior, continúa "Nuestro Señor" diciendo que:

(...)Las imágenes encandiladas venían a estrellarse a mis espejos curvos. Tiro de pichón. Las cazaba volando. Las recogía y las guardaba en una de las cuatro gavetas de mi corazón. Allí se galvanizaban: oro y plata. Las cosía haciendo collares para los pompierlandeses. (Ibid)

Irrealidad dominada por el juego y el humor -Cardoza y Aragón = *Homo eros ludens*-, en la que se filtra, a través de cada

imagen, cada metáfora y cada palabra creadas por Keemby, el placer que le proporciona cuando experimenta, consu propio asombro, al mundo, creando y jugando con sus propias imágenes.

5.3.1. Imágenes relacionadas con el cubismo.

De las imágenes que nacen, hemos escogido algunas en las que el poeta nos invita a sumergirnos en su divertido mundo interior. El humor es incorporado por vez primera en la literarura contemporánea por los cubistas, como herencia de la patafísica de Jarry, a través de los juegos verbales de Apollinaire y de Max Jacob, herencia que a s vez recogerá Dadá.⁶⁸

Bien, encontramos que los cubistas habitantes de "POMPIERLANDIA" y después de que:

El cuadro de Picasso voronoffizó aquel pueblo eunuco. El modo de vestirse cambió. Los corazones agudizáronse en punta. (...) Sobre los hombros aparecieron las yemas de alas futuras. (p. 64)

están hechos de formas geométricas -rasgo distintivo de su raza-, como lo vemos en la continuación del párrafo anterior, que nos remite directamente, a los cambios que sufrió el Arte al transformarse ahora en el domador de la Naturaleza. Así:

(...) Civilizábase la Naturaleza. En Pompierlandia era espantosamente monosilábica.

(...) Los cerebros se acomodaron mejor, ordenándose las circunvoluciones, como cigarrillos en su caja. Los intestinos, plegados en zig-zag, formaron un acordeón. Las almas se coagulaban en polígonos. Agonizaba la esfera de la agonía de la línea curva y el planeta era un gran dado

⁶⁸ cfr. *Ibid.*, p. 87.

bailando. Refinamiento del paisaje, las estaciones tomaban aristas. Disminuía, visiblemente, el rencor que guarda la Naturaleza por el arte. Las nubes trataban de colocarse de manera semejante a sus compañeras de los cuadros, etcétera, etcétera. (*Ibid.*)

Queda abolida así la línea curva de la que están constituidas las formas orgánicas. El arte presenta un orden nuevo después de alejarse del orden natural. Y en este pueblo dominado por:

La Moda, arte completo, modificó el cuerpo de los hombres. Vino una hembra nueva, un macho nuevo. Mujeres estilizadas, más desnudas cuando estaban vestidas, (...). Mujeres de curvas abolidas, hechas y rellenas de rectas entusiasmadas. (*Ibid.*)

Keemby se enamora de Mazda, que es:

...alta, plana, lisa, flaca, lineal. En la Siberia desolada de su pecho sin senos, dos oasis de violetas. Muñeca color de oliva, Cristo de Epstein, suelta, ágil, liviana, bella y larga, corta-papel, caballo de carrera, lebre, aeroplanito de combate. Signo de admiración, mujer eiffélica de piernas rasgadas hasta los hombros, compás... (*Ibid.*)

El poeta nos aclara la razón de este geometrismo delirante:

Fácilmente se notaba la influencia de la máquina sobre la anatomía humana. Las mujeres, a fuerza de ver anuncios de babies cubistas tapizando las casas de la ciudad, daban al mundo cuerpos de líneas nuevas. (p. 65)

Otras imágenes cubistas relacionadas con el deseo de darle al carácter gráfico de los signos ortográficos, un nuevo sentido, los encontramos nuevamente más adelante, en "LA BIOGRAFIA DE UN PAISAJE", donde :

El índice de la mano derecha llevaba un asonante de malaquita azul, asonante de dos adjetivos redondos: los aretes. (p. 79)

Y del final, encontramos también esta imagen:

Puntos suspensivos y sol, sol, Sol. (p. 97)

Cardoza y Aragón también encuentra en la forma de un signo ortográfico la figura que necesita para crear una metáfora erótica, que es la siguiente:

Paisaje me saltó al cuello entusiasmadísimo. Un momento después me encerraba entre sus piernas, paréntesis de mieles tibias. (p. 81)

Podemos hablar aquí de una veta de la manera que Baudelaire tiene de concebir la realidad, es decir, la realidad como una cosa que siendo a la vez varia y estando relacionada, es una y múltiple al mismo tiempo: es así, una realidad hecha de correspondencias, de relaciones que se representan como un universo atado por las semejanzas en universo armónico. La palabra poética es imagen, del cielo, del mar y de la tierra, y de esta manera, la poesía es parte integral de una totalidad: universo y uni(-)verso: mundo e imagen del mundo. "La imagen, mi gran, mi única, mi primitiva pasión", dice Baudelaire, como ya mencionamos antes, por lo que pide, sea glorificado el culto a ésta. Y así también, surgen la pasión por la vida y por el lenguaje: la pasión por la metáfora.

Dentro de las imágenes cubistas, encontramos también dos construidas a manera de imágenes tipográficas con las que Cardoza y Aragón cierra el poema escrito en verso cursivo que aparece en la primera parte, que es la siguiente:

¿QUE SERIA DE MI BRAZO
DE MI MANO
VIESE EN EL DELTA
SI NO SE RESOL
DESEMBOCANDO AL UNIVERSO

(p. 62)

y otra más adelante, que es el final del poema "Face", y que representa la acción de una caída verticalizada del tiempo:

*Los relojes goteando las horas
p e r f o r a n*

*l
a*

*n
o
c
h
e*

.

(p. 89)

Continuando, diremos que Keemby es en sí un collage cubista que está integrado, psicológicamente, por diferentes trozos de percepciones y recuerdos, conversaciones e intuiciones, dominados todos por la duda, lo cual lo convierte en un laberinto seccionado, y, para crear un contraste entre lo complejo y lo simple, físicamente está hecho de diferentes signos gramaticales; lo cual podría ser un principio de las imágenes tipográficas al perder estos signos su código convencional y hacer resaltar su valor gráfico en el espacio. Veamos lo que dice al respecto su

autor:

Si alguien le hubiese podido retratar tendríamos hoy una criatura curiosísima. Keemby: a veces un metro ochenta, sesenta kilos. Sus ojos, dos puntos suspensivos. Las patillas ponían a su rostro dos admiraciones. Carrillos mofletudos, artificiales, de curvas amplias, encerraban entre paréntesis la O de la boca y la nariz, signo de interrogación. Dos guiones hechos de tinta china: las cejas. En la masa negra del pelo el Creador había limpiado la pluma con la cual trazara aquella cara ortográfica.

Keemby: negro, pero de nariz aguileña y pelo liso, mirábase blanco. Wassermann positivo. Fue áspero y dulce como un amor que se muere. Suave como el agua. (...). Jamás explicó nada. Jamás divulgó nada. Jamás definió nada. Jamás. Jamás. Jamás. Careció de principios generales toda su vida y vivió sorprendido: fue un Poeta.

Entrego su recuerdo lírico, este retrato que no serviría para una cédula de identidad. Páginas que apenas si nos sirven como el ojo de una cerradura. (...). Vemos poco y todo en pedazos; (...). Dejo a Keemby como un rompecabezas, charada por resolver, charada que yo creo con muchas soluciones. (...) valija llena burladora del principio de la impenetrabilidad. Dejo a Keemby cortado en pedazos, su emoción cortada en pedazos, su angustia, su entusiasmo. He luchado para ponerle en orden y llerle como a una carta destrozada. Logré soldar fragmentos. Construí figuras semejantes a las de un cuadro cubista, pero siempre faltáronme o sobraronme piezas. El mismo pasó su vida queriéndose resolver, buscando respuesta a la charada abstrusa que le había clavado "le Bon Dieu", ese "imbécil genio" como él llamábale. p. 60)

Otra imagen netamente cubista la tenemos al descubrir Keemby, para los pompierlenseses, una bandera que los represente, misma que es una pintura de Picasso en la que hay: "un naipe, una guitarra, una botella, un arlequín y algunos no bautizados." Elección que no es gratuita, ya que: "Más tarde (...) les daría un himno, más tarde, cuando la tela de Picasso les hubiese enseñado el santo deber de estremecerse." (p. 63)

Si el cubismo literario se alimenta del plástico, como ya

lo hemos visto, necesariamente el segundo tomará elementos del primero, teniendo ambos en común el deseo de invención, con la cual se desarrolla:

un sistema de formas en el cual "lo auténtico", "la imitación" y "lo artificial", emprenden entre sí un juego de partes que se intercambian, de continuo enfrentamiento. Lo que resulta de este conjunto de las invenciones cubistas es la sintaxis, la disposición gramatical de las formas.⁶⁹

Ahora bien. Un personaje dominante en las pinturas cubistas es el arlequín, ya por los rombos que adornan su vestimenta, ya por la contradicción que le es inherente -como la del payaso-; así también Keemby se confiesa como tal:

(...)
*Mi risa es triste.
Desnudo mi cuerpo
no proyecta sombra;
arlequín loco soy,
mi corazón,
rombo interior,
danza mi pecho,
peonza.*
(...) (p. 66)

Y es por el mero hecho de que en *Maelstrom* exista tanta riqueza formal, que podamos afirmar que es un gran collage de invenciones. Si pudiésemos ver este poema desdoblado y extendido, desde lo alto, ciertamente que sería una gran tela cubista.

5.3.2. La estética de lo feo y un paisaje expresionista.

Como ya vimos en el capítulo anterior, el odio a la belleza

⁶⁹ Hans L. Jaffré, *Pablo Picasso*, Ediciones Nauta, S.A., Barcelona, 1975, 93p. p. 16

clásica lleva al expresionismo, en su primera etapa a hacer de la deformación, y más tarde, en su etapa patética, a hacer de lo feo, sus rasgos estéticos fundamentales. Los temas giran en torno a las escenas de una realidad en las que esta sensibilidad resalta dichas cualidades estéticas en ella contenidas. Los artistas que integran esta tendencia crean una nueva realidad a partir de la ya dada, deformándola. Esto por un lado, y por el otro, de esta manera se entroncan con el pasado remoto obscuramente germánico de las manifestaciones bárbaras y luego de los estilos otónico, romántico, gótico y barroco.

Ahora bien, al resaltar lo feo en el arte, según Muschg, remite a los expresionistas hacia:

un concepto tan amplio como la belleza. Existe una emoción, una mística, un cinismo y un nihilismo de lo feo; su glorificación puede nacer del fervor de una nueva intimidad, o bien ser únicamente un deseo sádico de destrucción, condicionado por la época. (...) Kleist, Büchner, Flaubert y Rimbaud eran venerados como patrones de su espíritu de contradicción, quienes habían alcanzado un concepto elemental, no burgués de lo bello.⁽⁷⁰⁾ Rilke afirma que: "Lo bello es el principio de lo feo".

Así, y también después de que Baudelaire sentenciase que: "La irregularidad, es decir, lo inesperado, el asombro, son una parte esencial y característica de la belleza"; y de que Valery afirmase que: "La belleza es una especie muerta"; y Apollinaire: "Ese monstruo de la Belleza no es eterno"⁷¹; llega a ser axioma del arte moderno, que lo bello también abarca lo feo, lo horrendo

⁷⁰ Walter Muschg, *La literatura expresionista*, Seix Barral, Barcelona, 1972, 360p. p.39

⁷¹ citados por G. de Torre, *Historia de las literaturas de ...*, p.40

y lo espantoso, la destrucción y lo incomprensible. Nace la estética de lo feo, de la disonancia y la deformación hiriente, que, como engendro de la tristeza y la desesperación por el mundo, barre el ideal tranquilizador del humanismo. La belleza se mira ahora como una mentira; mientras que la dolorosa deformación se presenta como imagen auténtica de la caótica absurdidad de la existencia.

Cardoza y Aragón toca en la "Epifanía a Mazda", algunos de estos puntos al aseverar que existe una:

(...)
belleza de las cosas monstruosas,
complejidad de las simples,
encanto inefable de toda excepción,
(...) (p. 66)

Tenemos un germen del concepto que al poeta desarrolla en la siguiente imagen con la que propone un museo, que en verdad es la contradictoria alma humana, que lejos de resguardar las obras que agigantaron un pasado, ya muerto, palpita de vida sincera del presente. Imagen que podría ser la descripción de un cuadro de un pintor que escrutó impiamente en el alma humana, como lo fue El Bosco, y que remata con cualquier pintura de Ensor, para crear un contraste sólo por el color, más no por la deformación; imagen que puede ser del Infierno de Dante y que encontramos en "EL ULTIMO REMOLINO", y que es la siguiente:

Museo de lo grotesco, del hombre, lleno de Biblia y de Cantos de Maldoror. Barraca de feria. Album de anomalías. Sorprendente bodega del alma. Síntesis de la Naturaleza. Monstruos divinos. Espinas dorsales en eses terribles donde Dios descarriló su humorismo. Fetos caras de Buda. Flora de lepras y chancros. ¡Cómo huele a

humanidad! Alegrías y angustias hiperestésicas ;y tan sin retórica! Se siente uno estar acompañado (maravillosamente), es una fiesta (maravillosa) de la trinidad del tiempo: fiesta póstuma, presente y futura, grave, compungido, meditabundo. A sus preguntas el esqueleto responde con su risa. Y yo me adelanto a estrecharle la mano. El es el portero del museo más bello del mundo, del museo más alegre del mundo. Este museo no debe visitarse vestido de negro. Es necesario un traje entusiasta. De preferencia de carnaval. ¡Casi agotaron las dudas! El diablo es un ángel. Sol. (p. 92)

Pasaje en el que la ironía que se entremezcla con el absurdo, ambos retratando fielmente una parte de la realidad.

5.3.3. Los museos y la influencia del futurismo.

El futurismo en su necesidad de presente y de futuro, de movimiento y de vitalidad, necesidad que unida a un afán iconoclasta, exige la destrucción de todo pasado, de todo espacio que tenga alguna relación con este tiempo; exige en principio, la destrucción de los museos por ser lugares en los que por un lado, se ha detenido el tiempo y por el otro, se vanagloria al pasado. "La experiencia es el talento de los viejos" (p. 76), se mofan los jóvenes.

Bien. El poeta recoge algunas inquietudes de los futuristas mezcladas con un sabor antiguo, al afirmar en "Los periódicos" que:

Son sin objeto los museos. Acabamos de nacer y ya tenemos siglos de pasado lastreando nuestros cuerpos. Hay en todo una rememoración delicuescente que enturbia el juego fuerte de nuestro ajenjo primitivo. (p. 77)

El texto continúa con conceptos futuristas al resaltar la idea de la necesidad de vivir, -más que la de recordar-, para

luego afirmar que:

Y así, en esta fabulosa complicación de siglos, la vida
calló la Historia, (...).

La campaña romana: un gran bostezo de la tierra fastidiada.
Se siente tanto al pasado que yo iba alerta por la Via Apia
esperando que, tras un sepulcro, me saliese el Tiempo, ese
viejo de la guadaña, de la clepsidra y de la barba hasta
los pies. ;Cómo me habría gustado acribillarle a tiros!

(p. 90)

Y más adelante el poeta sentencia que son las:
"Bibliotecas, cementerios de la inteligencia" (p. 92). Y para
contrastar el ambiente de encierro que se vive en estos sitios,
así como en los museos, utiliza la siguiente vital imagen:

Vida revuelta. Multitud. Muelles. Calles. Ferias. Circos.
Grandes almacenes. Estaciones de ferrocarriles. Barcos.
Trenes.

*Los brazos de la vía
(de hierro y paralelos)
mecarán mi ilusión
contándole cuentos de energía
y cuentos de acción. (p. 92)*

"Cuentos de acción". Imágenes que sólo pueden ser retrato
de la vida en este siglo XX y que únicamente pueden corresponder a
las grandes ciudades cuyas figuras y formas dan la pauta para las
soluciones que delinea la nueva estética; en tanto la adopción de
los elementos geométricos que recortan el espacio dentro del
paisaje urbano.

Encontramos el mismo tipo de elementos gráficos en la
pintura y en la escultura, en las escenografías de las obras
dramáticas y en las escenografías cinematográficas. Recordemos

pues, que una de las metas en el arte vanguardista es la manifestación mixta o interdisciplinaria, compartiendo visiones, por tanto, elementos, lo cual se da, si tomamos en cuenta que todas las disciplinas artísticas se alimentan durante esta época de un estado espiritual muy parecido.

5.3.4. El jazz como la nueva música y las imágenes auditivas.

La música, en tanto manifestación sensible, también sufre muchos cambios en este fecundo inicio de siglo; entre otros, como ya vimos, los ritmos que se vuelven más profundos, digamos que más salvajes y sensuales, creando, con sonidos, una atmósfera de erótica violencia intercalada por largos y lángidos acordes. Los negros son ahora los grandes innovadores de la música "no culta", nueva para los blancos pero ancestral para ellos, cuya sombra "es más negra que la sombra de los blancos, tanto que a veces es tangible como la neblina". (de "Los periódicos", p. 76). Música marginal hecha por gente, igualmente marginada, que se atreve a gritar aquello que le brota desde dentro del alma.

El jazz romperá con la tibieza musical y, por su origen y autenticidad, encontrará oídos en todos aquellos socialmente rechazados, que se identifican con su época y que la están haciendo. Cambios que quedan registrados en el siguiente párrafo:

Nuevas canciones narcotizadas agonizan entre el decoro pobre que les ofrece la pirotecnia de los bailes rusos. Los puñales que lanza con la boca el cosaco al bailar no me han herido. Por su oscilación tan tímida me molesta la canción

actual: no es ni roja, ni negra ni blanca. Falta audacia al pederasta que canta en los oídos de algunos poetas de hoy.
(p. 76)

Keemby mismo es un negro jazz-bandista que grita que:

Mi juventud no se aburre con las epilepsias del jazz. ¡Que se caigan los rascacielos!
(Ibid)

De su autorretrato en *Alma esdrújula*, son las siguientes generosas imágenes hechas de rítmicas asociaciones:

Capilla interior:
jazz-band tornándose acordeón,
el acordeón tórnase órgano,
Órgano melodioso: corazón.
¡Pulmón glotón del acordeón
órgano niño
diciendo tanto
que asmatizó su musical respiración.
En los labios de las flautas,
los serafines abejas de los órganos
vierten mieles e inflan globos de colores musicales.
Cristos disecándose en las cruces,
mariposas místicas,
mujeres desnudas,
soy llama en pebeteros cristianos y paganos.
Angeles diabólicos,
demonios angélicos,
sed de martirio,
círculo.

Exasperado estoy de mi melancolía doméstica,
de mi cuerpo de yesca,
de mí,
etcétera,
bien...

(p. 78)

Más adelante, en "Face" encontramos otra imagen en la que relaciona, por medio del dolor, el jazz a la religión:

Juntos entre las madejas de oboes y la vaselina dulce de los saxófonos, distinguimos la aparición ligera de las trompetas del Juicio Final. La cúpula de San Pedro, campana de piedra, sonará en el jazz-band último. ¡Cuánto vamos a bailar! Si el dolor está lejos, el placer no es verdad: yo

he abierto en dos mi corazón, como una ostra, para que dé todas sus perlas. (p. 90)

El jazz es, en sí, una provocación y un vértigo, como lo es el acento de la gran ciudad en una época que está definida por sus estridencias y por sus audacias.

5.3.5. Las grandes ciudades y la angustia.

La nueva sensibilidad va a encontrar en la rápida urbanización un motivo más para incluir en su abanico temático, siendo que también será de allí de donde tome los elementos, como ya mencionamos, para configurar una nueva estética basada en la creación de imágenes salidas de las formas y figuras más representativas de las ciudades; así, por ejemplo, están las soluciones compositivas basadas en el dibujo que trazan edificios y chimeneas, esquinas violentas y triangulares glorietas.

La ciudad representa el nuevo habitat que va a dar pié a la visión vanguardista del hombre nuevo: si el hombre es capaz de cambiar su entorno, ¿no será capaz de cambiarse a sí mismo?. Pregunta esta que prevalece en la mente de los artistas. En los años 20 se da un auge continuo así como una gran euforia en y por la gran ciudad, hasta que sobreviene, en 1929, la quiebra de Wall Street, que por un lado pone fin a los sueños de los banqueros neoyorquinos y por el otro, a la ilimitada fe del vanguardismo en el hombre y en la civilización.

El gusto por los extremos, tan típico de los diferentes "ismos", encuentra en la oposición entre campo y ciudad una fuente ilimitada de imágenes y de metáforas. Hay una gran necesidad que impulsa a aventurarse por los diferentes lugares que ahora, por los medios de transporte, son más accesibles.

Keemby-Cardoza nos habla en la parte que se llama "Los periódicos", de su infancia en el trópico centroamericano, para luego oponerla, a través de la imagen del cielo -de los diferentes cielos-, a su experiencia como adolescente en Nueva-York. La imagen que abarca los cinco sentidos y al recuerdo, es la siguiente:

Noches claras de los trópicos. El cielo, un inmenso acuario. Las estrellas, peces de colores. Una medusa, la luna. Yo he oído la corriente de la Vía Láctea en las noches cuando está crecida y se sale de madre. De tiempo en tiempo, arde un cometa, inmensa bengala. Nubes, colonias de algas.

En ese cielo verde, color de ostra, verde botella, verde billar, ciruela, cielo color de uva, ojera de mujer estéril, verde pus, sulfato de hierro, verde de disco de vía libre, verde de cielo, verde, verde, verde, verde, verde, verde, en ese cielo verde naufragaron mis barquillos cargados de anhelos aventureros y cielos distantes. Adolescencia. (...)

Después de una tragedia llegué a la California, olorosa a manzana. Venía del Sur, en donde pasé mi niñez montando a horcajadas en una montaña jorobada, camello nervioso y azul de la caravana que trota en América de polo a polo. Meses más tarde, mi adolescencia imbécil y encantadora, se asfixiaba en New-York.

Los rascacielos se me venían encima. Sollozaba viendo partir los trasatlánticos. El fino metal de nuestro sol tiránico se adulteraba amalgamándose en niebla nórdica.

En muchos textos de la época aparecen constantes referencias a las construcciones que irrumpen en el espacio;

encontramos principalmente imágenes de los rascacielos neoyorquinos y de la Torre Eiffel, por ser ambos los dignos representantes de la modernidad, en la que el espacio ha sido conquistado por y para el hombre.

Ahora, la continuación del párrafo anterior, en el que el poeta utiliza la imagen de la luna como hilo conductor de las diferentes sensaciones que lo asaltan en Nueva York.

Por las noches, danza macabra en New-York, muros gigantes, la gran ciudad toma aspecto de ser más artificial, escenario de teatro, y en ese insoportable New-York de cartón, masticaba el copal ácido de mi aburrimiento. Desesperación guillotínante. ¡Hasta la luna es otra! Cada país tiene su luna. (...) La luna de New-York es una luna triste. Falsificada. A veces brilla a la altura de un piso cincuenta, monóculo de skyscraper. Las altas murallas paralelas viven esperándola para formar un sandwich. Otras veces cae en la avenida y se va al fondo de la corriente profunda del asfalto. Pone siempre sobre la gran ciudad un temblor de angustia. Farola de gas en una morque. Cerca del Central Park, en las madrugadas, he visto a la luna demoler los rascacielos. La aurora incinera los despojos. (p. 75)

Imágenes que, por su patetismo y angustia, podemos anexar a la sensibilidad expresionista. Imágenes cruzadas por sus formas: la verticalidad de los rascacielos en un presente angustiado, y la horizontalidad de un paisaje que corresponde al recuerdo de una niñez tranquila; ambos intersectándose en un punto: el adolescente y su ansia de vivir.

La metrópolis provoca que la vida se acelere, que las sensaciones también cambien rápidamente: suceden muchas cosas en tan poco tiempo; la intensidad busca agotar todas las posibilidades. Dice Keemby, en "Los periódicos", de esta nueva

vida que:

Buscar perderse, tener siempre vida nueva y renovarla más que las corbatas. (...)

Lo indispensable, lo absolutamente necesario, es que me suceda algo. Pido cotidianamente a Dios una alegría inmensa o una tristeza formidable. Que me suceda algo, algo, algo, algo, algo. Necesito del vértigo para poder vivir. Vida mecánica. Mesa de billar.

Regularidad... ¡Algo! ¡Algo! ¡Algo! ¡Algo! Lunes, martes, miércoles. Etc... Dormir bien o mal. Abúrrome dormido. Comer... Jueves, viernes... ¿Mañana? Hoy: un poco de emoción, dos aspirinas, hemoptisis pequeña, perdí un par de guantes, compuse un poema. Mi color naranja confluencia de mi bilis y mi sangre, tuvo una desviación lamentable. No obstante estoy alegre. (p. 77)

El siglo XX es la Era del Fierro. Las ciudades y las construcciones, las estructuras y los medios de locomoción, así como todos los demás medios que proporcionan una vida "más confortable" al hombre, están hechos de este metal. Keemby-Cardoza se revela contra esta manera de vida y siente palpar su corazón americano en medio de todo este ajetreo. Así lo confiesa en los "Centavos de biografía":

*Guardo en el corazón ciudades más grandes que New-York
con rascacielos, hangares, catedrales, puentes
y barcos, aeroplanos y trenes,
listos a marcharse por la red de mis nervios
a mis Africas ecuatoriales,
a mis vírgenes parques estelares,
a mi submarina Atlántida.
Guardo el rescoldo
que me dora dulcemente como al pan el horno,
de un fuego remoto
ancestral calor que fundió el oro del sol
en el vientre de mi América,
bronce moreno y ácido como soy yo
y en su centro, diamante sobre ónix, refulgente anhelo,
ombligo de la raza,
oscilante a pesar de la violencia,
y tan grande que, como el espacio, parece no existir.*
(pp. 95 y 96)

La ciudad y el hombre se identifican plenamente en este siglo. Pero, a diferencia de los futuristas adoradores de la máquina y del progreso, y del desprecio por las ruinas y de cualquier vestigio de culturas pasadas, el poeta guatemalteco integra el pasado al presente, la ciudad al campo, y el yo no desaparece como en los poemas futuristas. Cardoza y Aragón absorbe, se empapa y se identifica con los postulados vanguardistas, pero jamás deja de ser él mismo, siempre lleva en su sangre a su propia sangre.

Los artistas recurren a un vocabulario nuevo para la escritura, que sugiera y se burle, con una sensual alegría, de todo aquello que puede representar un límite para el libre navegar de su imaginación. El hombre se resiste a abandonar sus sueños; Keemby vuelve a enamorarse.

5.4. El surrealismo y el erotismo.

Lo real carece de moral: no la necesita.

LUIS CARDOZA Y ARAGON.

Hay rápidos en buenas vías: embriaguez, sueños, éxtasis, rápidos bien intencionados, que no llegarán nunca; mas ¿qué importa, cuando se aman las catástrofes? (De "NATIVIDAD DE NUESTRO SEÑOR EL CLOWN", p. 68)

Varios aspectos que pertenecen a una suprarrealidad, convergen ahora en un mismo y brillante punto. Amor por las catástrofes, que no significa sino una expresión manifiesta del -a

veces- difícil fluir con y en la vida, con sus constantes cambios, emergiendo y decayendo como ella misma, y que es, en gran medida, la levadura de la intensidad, tanto en la realidad externa como en la interna.

Ahora bien, además de las vías propuestas por Keemby en el epígrafe de este inciso, encontramos otras, como lo son: el automatismo, la analogía, el sondeo del inconsciente, la libre asociación, el juego desinteresado del pensamiento y las facultades visionarias, como los terrenos en los que los artistas del surrealismo experimentan su búsqueda dirigida hacia la revelación de esa verdad nueva que tiene por nombre superrealidad. Estos elementos, por supuesto, no son puestos en marcha de manera simultánea por todos los surrealistas, ni tampoco son utilizados de la misma manera por todos y cada uno de ellos.

Estas opciones sacan violentamente a la luz las líneas de fuerza de un pensamiento cuya tradición, más o menos secretamente, no había dejado de surgir jamás: desde la más antigua tradición de interpretación de los sueños a Novalis y a los románticos, de Baudelaire al simbolismo. Respecto a esto, afirma Waldberg que en el surrealismo:

Lo que se reafirmaba, apasionadamente, era la primacía del conocimiento inmediato sobre la sapiencia deductiva, del pensamiento analógico sobre el razonamiento lógico, de la mirada visionaria sobre la percepción simple.⁷²

De aquí que los surrealistas también rindan homenaje a

⁷² Patrick Waldberg, *Los iniciadores del surrealismo*, Edit. Hermes, México-Buenos Aires, 65p. p.8. (Bolsilibros de arte, U 37).

Freud, quien es el gran revolucionario que por vez primera en la historia occidental, intenta la exploración sistemática de las regiones ocultas del alma humana.

Bien. Por lo anterior, podemos apreciar objetivos similares entre el surrealismo y el expresionismo, en tanto que ambos buscan, en la poesía y en el arte, un regreso a la *inspiración*.

Entre los surrealistas, esta inspiración está dirigida a la revelación de otros mundos maravillosos, de la "otra" realidad, la intangible; mantenida siempre sobre una actitud de gozo y de subversión. El expresionismo, en cambio, como ya mencionamos, en una primera etapa coincide con estas intenciones, pero en la medida en que avanza, este deseo cambia de dirección apuntando cada vez más hacia el descubrimiento del lado pesadillesco, patético e incisivo de la realidad.

Pero resaltemos pues, que la intensión primordial de ambas sensibilidades radica en en el regreso a la *inspiración*, en el sentido en que entendían los románticos, que es aquélla:

(...) exigida en forma imperiosa, lo que implica la sumisión a una llamamiento surgido de las profundidades del ser. "Sólo la *inspiración* manda, de noche y de día", repetía Breton, en 1944. Desde luego, la forma esencial de esa inspiración será la fantasía; pero también el *sueño despierto*, en el que el mundo visible y la realidad interior se interpenetran y se funden para llegar a una *superrealidad*, estimada más fecunda y verdadera que la realidad cotidiana. Como corolario, se pondrá el acento, con la mayor determinación, sobre el poder de la imaginación, hija del sueño. "La imaginación sola me rinde cuentas de lo que *puede ser*", escribía Breton. O bien: "Querida imaginación, lo que más amo en tí es que no perdonas". En fin, llevando hasta las últimas consecuencias su opción en favor de lo irracional, el surrealismo exaltará formas de expresión consideradas hasta entonces como aberraciones, alucinaciones y delirios, o suscitadas por estado "secundarios", como las proyecciones "extralúcidas" del

Y por todo lo anterior, podemos ver que Cardoza y Aragón crea a su personaje Keemby con los rasgos del surrealismo, inventándole su contexto bajo los parámetros de la misma corriente, para que éste viva a fondo la libertad erótica, representada por su segundo amor: Paisaje.

Aunque, Paisaje nace del recuerdo que el mismo Cardoza tiene de la voluptuosa vegetación guatemalteca, no representa tanto el tema del amor en sí, sino, como veremos más adelante, su presencia es la pauta para una nueva configuración del arte, que marca los cimientos de la concepción fundamental del arte de nuestros días.

En la "BIOGRAFIA DE UN PAISAJE", el poeta describe para Mazda los rasgos de su nuevo enamorado, contándole de cómo, por el amor, un paisaje se sale de una maravillosa pantalla de la atmósfera onírica para transformarse en un ser erótico, completamente puro.

(...) y así , desde mi cama, viajo y gozo maravillosamente como para enloquecer; pero ¡nunca a medias! Ayer la luna se durmió en mi espejo. Muy tarde en la mañana, rodeada de estrellas, se fue volando por el ojo de mi cuarto. Hoy ... hoy ... hoy dormí teniendo entre mis brazos a un paisaje. ¡Y le amé mejor que a una mujer! El Paisaje es como tú, Mazda: piernas rasgadas hasta los hombros, sin senos y con una sonrisa que le chorrea por todo el cuerpo formando estalactitas de miel y resina. Mis párpados amanecieron azules, azules, azules.

Antes de que le amara, Paisaje se abrió en mi ventana: abanico en mi mano. Después, en el lecho, se agitó lascivo

⁷³ *Ibid* p.7

entre mis brazos, sirena sabia, bajo la ducha de mi lámpara. (p. 79)

En este ámbito en el que todo, es líquido, incluso la luz, Paisaje está en blanco, así que le pide al poeta que vista su desnudez. El poeta, mago de las palabras, hace un poema "gracioso y ligero que le cubrió muy bien este tiempo de canícula. Con el verso último le hice en el cuello una gasa impecable." (Ibid). El poeta sabe que lo amará locamente, por lo que, para que nadie lo toque, le compone, a manera de cinturón de castidad, un gran poema. Paisaje confiesa a Keemby que:

- "Siempre he sido muy sensual, muy amoroso, y antes de conocerte, Keemby, vivía desesperado de mi castidad. (...) Vivo, pero como Santa Teresa, muriendo de no morir. ¡Ah, Keemby, tú habrás de salvarme! Me presentarás amigos, nos amaremos como niños y como viejos lujuriosos. (p. 81)

Keemby manifiesta, totalmente enamorado, su idea de que el amor es otra manera más de conocimiento de uno mismo, y con esto, Cardoza contradice el epígrafe que aparece al inicio de la obra, tomado de Marcel Schwob: "*We te connais pas toi-meme*", "no te conoczas a tí mismo", en los siguientes términos: En Paisaje te encontré, Mazda, y en tí me encontré yo. (p.81); si conocerse es encontrarsse.

El tema de la libertad erótica emparejada a la libertad imaginativa, alcanza en *Maelstrom* un nexo más con la búsqueda vanguardista de retornar a lo primitivo; entendida esta búsqueda como consecuencia del deseo de darle una nueva lectura a la realidad, limpiándola de moralismos y demás prejuicios. Bien, lo

anterior queda fijado al Keemby afirmar que:

Paisaje ha sido mi primer amor, mi primer amor fructificado sobre los cadáveres de veinte primeros amores. Mi alma y mi sexo son capaces de infinitas virginidades. Mi imaginación viola mi alma y mi sexo como una carta. Después, a su albedrío, les cierra y en seguida les sella con una K de fisonomía inolvidable. (...) A Paisaje, como a mis otros amantes, sinceramente, juré amor eterno. A veces, al mismo día, les engañaba, sin faltar a mi juramento. (p. 82)

No hay pecado: no hay culpa; recordemos que para Nietzsche ambos son cadenas que impiden la libertad del hombre. El poeta canta a la pureza del cuerpo; a su libertad sensual y a su riqueza sensitiva.⁷⁴

5.4.1 Aparecen la represión a la sensualidad y la libertad del sueño.

La virginidad que el poeta alude - que es la que defiende-, es la virginidad de espíritu, como la única disposición anímica

⁷⁴NOTA: Cardoza y Aragón, inspirado por Baudelaire, creará otro canto a la libertad y a la belleza del cuerpo, de la vida en su *Elogio de la embriaguez*, 1931, (en *Poesías completas ...*, p. 228) del cual citamos, como ejemplo, el siguiente párrafo:

Necesidad del milagro, fuera de toda memoria religiosa, del milagro gratuito, puro. Las religiones consideran pecado los sentidos en libertad. En la selva prohibida, en lo sobrenatural resplandece la total afirmación del cuerpo. No sentir la urgencia de la maravilla es hacerse justicia. La tentación es un llamado que nos hace la Divinidad. La poesía -la magia, para hablar concisamente- podría volvernos tolerables las religiones colocándonos en medio de la locura y el delirio. Embriaguez, pura imagen de la libertad, (...).

E inspirado por la exuberancia de la vegetación de su natal Guatemala, el poeta la recrea en su poema *Trópico*, 1930, (en *Ibid*, p. 103) con la siguiente imagen:

(...)
Casta de tanta lujuria,
tu mano robusta moldeó mi cráneo,
campana en tu catedral de flebres.
(...).

para acercarse a la realidad, a cualquiera de sus planos.

Con esta actitud se renueva todo, se descubre al mundo como si se fuese el hombre primero: sin falsas creencias que van creando dogmas y mecanismos de represión; como por ejemplo, aquellos mecanismos que aparecen un día anunciados en el periódico: "El misterioso visitante de la casa del señor Keemby", y que refiere la siguiente "detestable" noticia:

Hoy, como a las cuatro de la mañana, la Policía fue advertida por doña Crítica (mujer que hacía el trottoir), que en el techo de la casa del señor Keemby había alguien. Una escolta empezó inmediatamente las pesquicias, (...) se capturaba al sospechoso: Paisaje, (...). (p. 84)

(Trottoir, significa banquete). Y comienza la cacería de Paisaje, que casi se salva por su cualidad de ser siempre cambiante e indefinido:

La pesca de Paisaje tuvo numerosas peripecias. La Policía perdíale a cada momento. En la madrugada se le había visto negro, de perfil tosco. Todos creyeron que se trataba de algún etíope o de un aguafuerte. Con la aurora era otro. Estaba rosado, rosado, como una muchacha nuestra. Fresco de escarcha huía retozando. Calzado con sandalias de plata. Subía el sol. Olor nuevo. Su rosado volvíase rojo. La Policía enloquecía persiguiéndole. Se disfrazaba rápido igual a un transformista de teatro. Con la luz, su ropa de pinos y robles, (...). Fatigado de correr, Paisaje bañó su cuerpo con la lluvia. Nuevo perfume. Nuevos colores. (...) El sol cantaba sobre el Arco Iris, peineta colocada en su melena hirsuta de robles. (p. 84)

Imágenes plásticas cuyas armonías se van rompiendo con los contrastes, que nos remiten a la pintura anterior a la de la época vanguardista: vemos paisajes impresionistas cargados de luz; vemos

una umbrosa imagen que nos sugiere un aguafuerte de Delacroix; vemos los colores desnudos a la luz del mediodía; y luego, la lluvia que los matiza nuevamente.

Percibimos el movimiento intensificador de las notas visuales, olfativas y auditivas que progresivamente y combinándose, van creando un estado de ánimo determinado por la manera en que las cosas, por sí solas, actúan intensa y apasionadamente. El arte, a pesar de su independencia de la realidad, se sigue nutriendo de ésta.

Bien. Más adelante, aparece otro medio de represión: la kodak que, como pistola, al tirar instantáneas, además de asesinar la cualidad multicromática del objeto captado por su lente, lo reduce a un sólo instante, para luego, y una vez convertido en impresión color sepia y bidimensional, quedar aprisionado entre cuatro tiras de madera y detrás de un cristal.

Las peripecias continúan de la siguiente forma:

La Policía le perdió completamente. El sargento observaba una colección de acuarelas para tratar de reconocerle. Había ordenado ya dispararle. Los agentes caminaban kodak en mano. (...) A corta distancia, un grupo de agentes gritó: "¡Manos en alto!" Lejanas fueron a rebotar algunas instantáneas. Paisaje huía herido. La Policía se guiaba por las hojas y frutos que perdía.

(...)

(...)Y sacudiéndole violentamente, le pusieron un marco, dos argollas y un vidrio. Ahora, idiota porque fue despertado en pleno sonambulismo, se le cura en el Louvre. (pp. 84 y 85)

Cardoza y Aragón juega con los diferentes significados de la palabra curador, y el de un museo, ¡también cura! Al final, Keemby rescata a su amado con la ayuda de la obra de varios

poetas, pintores, músicos y amigos coetáneos suyos. Collage hecho de imágenes inconexas que encuentran su unidad -parte integradora de la unidad- con los sueños y los alucines, es decir, con todo aquello en lo que la imaginación y la fantasía viajan libremente, siendo así, los antecedentes inmediatos del séptimo arte: el cine.

El rapto de mi amado Paisaje no fue muy difícil. Rimbaud tenía bajo el puente del Instituto su *Bateau Ivre*. Cendrarse nos esperaba con su *Train Soul*, calentando con furia. Instalamos las *Scales de Cocteau*. Picasso y sus amigos nos protegían desde la esquina próxima. Strawinsky pensaba ya en "Noces".

En las bocas entreabiertas de los guardianes dormidos, Breton vertía narcóticos sin fijarse que adelante había pasado Maldoror recitando su canto tercero y apuñalándoles con cariño.

Max Jacob nos dió su *Laboratoire Central*. Apollinaire friccionaba con *Alcools* el cuerpo desvanecido de Paisaje. Paul Morand anotaba su fiebre en *Feuilles de Temperature*.
(p. 85)

Así, Paisaje queda liberado para poder conformar una nueva concepción del arte, que no esté ni sujeta ni relacionada a ninguna anterior, es decir, que sea inédita. Concepción que surge, en principio, por una necesidad de cambiar la actitud que el hombre tiene ante la vida y a la vida misma; como lo quería Rimbaud. Actitud adánica que se alimenta del asombro y de la extrañeza que va causando un mundo -el mundo-, cuando se le mira como algo siempre nuevo; con "ojos de recién nacido", diría Cézanne.

Recordemos la sentencia ramoniana citada en el prólogo: "El arte no es tal cosa, el arte es lo que va siendo".

El arte de vanguardia se caracteriza principalmente por poseer ya un orden nuevo, que le es propio y que es bien diferente

al de la vida; aunque no deje de nutrirse de ella, y viceversa. Arte y vida establecen así, una relación dialéctica entre sus semejanzas y sus diferencias, entre puntos de escisión y de fusión.

Antes de entrar al último inciso, el que trata sobre cómo, a lo largo de *Maelstrom*, se va configurando la nueva concepción del arte, creemos necesario hablar sobre el arte que surge durante la vanguardia: el cine.

SEXTA PARTE.

El séptimo arte.

...víctima y superviviente,
espectador y espectáculo de un
"Maelstrom" envolvente; la
irresistible tentación del
espíritu y de los sentidos ...
XAVIER VILLLAURRUTIA.

6.1. El cine, a través de una película: *Maelstrom*.

Siendo que *Maelstrom* se subtitula "Films telescopiados", nos remite luego luego a la idea de que este texto algo tiene que ver con el cine. Y en efecto: está compuesto por una sucesión de imágenes que vuelan libremente a través de todo el poema.

El cine de esta época, 1924, es mudo; registra una realidad de velocidad diferente a la real y sólo existe en blanco y negro. El cine hablado no aparecerá sino hasta 1930.

El cine va a ser el "otro" personaje en este poema que, a la vez, es una película hablada. Recordemos que Keemby es muerto

por sí mismo al salirse él de la pantalla. Tenemos el manejo simultáneo de dos realidades que convergen, también cuando Paisaje, q descubre sus bellos colores y su capacidad de movimiento, muere de terror frente a la cámara fotográfica; sufriendo además un intento de violación por el cine. En "BIOGRAFIA DE UN PAISAJE", cuenta Keemby que:

Entonces, deseando asgradar a Paisaje, armé mi kodak. Al verlo empezó a gritar desesperadamente. Temblaba de pavor. ¡Teníale más miedo que a un revólver! La lente ve a Paisaje con ese ojo terrible que nos ve el ojo negro del revólver. Para calmarle descargué mi kodak en su presencia.

(p. 80)

Paisaje, que un día pensó en el suicidio, nos narra que:

Con una máquina de grueso calibre apunté a mi corazón, deseando tirarme una o dos placas hasta acabarme. Aun llevo en mi chaleco un kodak de bolsillo.

(p. 81)

La fotografía, al atrapar un instante de la vida de algo, provoca la muerte de tal instante, ya que, quedar para siempre impreso en un papel, significa una parálisis.

Lo anterior le sucede a Paisaje, justo cuando, como veremos, éste logra, por la nueva pintura, liberarse de los colores impuestos por los cambios de las estaciones; he aquí la razón del miedo que siente Paisaje, al sufrir un intento de violación por Don Ci..., -el cine-, quien busca someter su intimidad a la fuerza y reducirlo, a todo él, a algo rápidamente silencioso, y en blancos y negros difuminados.

...Un bandido: Don Ci... ¿Lo conoces? Al estar en su casa me cerró la puerta con llave y tomó una máquina fotográfica feroz como una ametralladora. (...) Yo corría en zig-zag, dando saltos para hacer más difícil su

puntería. "Voy a darte dos instantáneas y después -me dijo ese negro erudito en sadismo- voy a martirizarte lentamente con mi aparato de "ralenti".⁷⁵ (p. 83)

Para entender la actitud de Paisaje, creémos oportuno citar el siguiente párrafo en el que Antonio Espina exalta las maravillas del cine:

Las fuerzas de la naturaleza, en sus manifestaciones ordinarias vulgares, no suelen tener más que un sólo aspecto. Era necesario resolverlas, circunstanciarlas de mil diferentes modos, y violentarlas para que nos ofrecieran su ánima, su motivación interior: la prodigiosa multiplicidad de sus aspectos. El dramatismo y la comicidad, por ejemplo, de que son susceptibles las cosas, no podrían jamás revelarse sin la violación previa de su naturaleza aparente. ¿En cuántos "sucesos" dramáticos o burlescos pueden complicarse hoy al vegetal, a la máquina, al ser irracional y hasta al mineral yacente?

Lo anterior también explica que Cardoza concibiera como violación -precisamente-, el intento de Don Ci... por poseer a Paisaje.

La relación que se establece entre el cine y la realidad está dada, completamente, por la imaginación: el cine representa la posibilidad de plasmar la secuencia de las imágenes que hasta entonces, sólo se habían concebido durante el sueño.

La realidad es ahora un sueño ¿el sueño es ahora una realidad?, que puede ser dirigido y compartido, es decir, visto

⁷⁵ Nota: El ralenti es una proyección cinematográfica más lenta que el rodaje que familiarizó a los artistas de la época con la visión de estados o etapas en el flujo de lo sucesivo.

⁷⁶ Antonio Espina, "Reflexiones sobre cinematografía", citado por Ramón Buckley, "El "arte mudo"; en *LOS vanguardistas españoles, (1925-1935)*; selección y comentarios de Ramón Buckley y John Crispin, Alianza, Madrid, 1973, 438p; p. 214

por varios espectadores a la vez. En el cine se busca realizar todo lo fantástico que no puede realizarse en la vida real ni en el arte habitual. De aquí, que no sea extraño el auge que tuvo el cine durante la vanguardia. Dice Keemby:

En las paralelas del bulevar, mi imaginación hace gimnasia.
El sol, moneda de cobre de diez céntimos, cae en la
hendidura del horizonte, haciendo funcionar,
automáticamente, el cinamatógrafo de la noche. (p. 85)

Este párrafo nos da claramente los elementos para comprender la actitud -de alucinado- que tiene Cardoza frente a la -alucinante- vida real; y es también preámbulo para la siguiente frase formulada por Breton y que a continuación citamos: "Lo maravilloso de lo fantástico, (...), es que no es fantástico sino real".⁷⁷

En *Maelstrom*, como ya vimos, encontramos que algunos personajes de la vida real son reacomodados en planos oníricos, para que también vayan conformando la trama de este poema onírico. Así, en "EL REMOLINO ULTIMO", Keemby se encuentra en Italia -"bota de siete leguas de sueño"-, donde se entera, por medio del periódico, de la desgracia acaecida a Charlot; noticia que si le hubiese llegado en algún lugar inventado -Pompierlandia-, no le habría afectado, ya que en lugares como ese, todo puede suceder. La noticia es la siguiente:

El alambique de la Agencia destila la noticia en estas pocas gotas de jugo intenso: "Charlot, elegantísimo, cortejando a su novia, ha caído en el lodo. Ella se ha fugado con el vendedor de pantuflas de la esquina.

⁷⁷ André Breton, citado por Charry Lara, "Cardoza y Aragón", en Cardoza y Aragón, *Poesías completas...* p. 32

Pensé con esta esencia hacer una nueva *Comedia humana*. Después, naturalmente, en vez de componerla, decidí estar en ella de "galán joven". Sin embargo, esta noticia insoportable en Roma, no me habría sorprendido en Keembylandia. Allí todos los destinos tuvieron todas las posibilidades. La bandera célebre no permitífo a la vida de ningún keembylandés tener epílogo de película yanqui. ¡Pobre Charlot! (p. 89)

Charlot es Charles Spencer Chaplin, persona por quien Cardoza siente un gran aprecio y mucha admiración. Keemby le pide a Charlot: "un poco de aceite de la lámpara de Aladino, sobre todo hoy que ando entre ruinas" (p. 90).

Chaplin significa la posibilidad de soñar, dentro de un mundo gastado, cosas nuevas; así como la conciencia crítica de la época difundida por la pantalla, conciencia forjada por dolor, humor, ternura y esperanza.

Otra maravilla del cine es el manejo del tiempo que toma otra dimensión al convertirse en otro diferente del que existe, es decir, su elasticidad se materializa ya que todo sucede con otra velocidad, incluso, se pueden repetir cosas remotas entre sí, y al mismo tiempo. En medio de la vida, el cine representa un trozo de otra vida. La movilidad así como la espacialidad, adquieren un desarrollo extraordinario, ya que el cine es capaz de captar la altísima velocidad del dinamismo de la máquina, así como la bajísima velocidad de lo semiestático. Su gama de registros cronológicos es vastísima.

Con el cine se inaugura un verdadero y extraño mundo de magia en el que toda la naturaleza le rinde su secreto mecánico, sometiéndose a la sensibilidad y a la inteligencia del hombre.⁷⁸

⁷⁸ Cfr. A. Espina, en *Ibid.*

Y bien, las infinitas posibilidades de experimentación que ofrece el cine, al ser un campo en el que todas las artes pueden participar, al mezclar varios planos de la realidad con otros de la irrealidad -a la vez-, al combinar tiempos y todo aquello que la imaginación sea capaz de concebir, hace que este séptimo arte ejerzca una gran fascinación sobre los artistas de vanguardia.

SEPTIMA PARTE. El arte nuevo.

7.1. Hacia una nueva configuración del arte.

Como ya mencionamos anteriormente, a lo largo del poema *Maelstrom*, Cardoza y Aragón da los indicios para la configuración de una nueva concepción del arte; concepción que coincide con el postulado vanguardista de crear un arte que presente una nueva realidad, no ya que represente a la realidad dada.

El arte, al apartarse de la realidad visible, crea su propia entidad, conteniendo también una temporalidad ajena a la lineal ascendente; al perder los nexos que lo unen a esta realidad, se transforma en sólo arte, y al liberarse de su necesidad de trascender, -aunque sí trasciende, como podemos verlo desde este presente-, se convierte en materialización de intuiciones -ancestrales-, surgidas desde las negras profundidades del inconsciente del artista, del hombre. El arte es algo nuevo con caracteres viejos.

Esta concepción es forjada por Cardoza en *Maelstrom* a

través del enamoramiento que surge entre dos personajes: Keemby y Paisaje, siendo el primero poeta y quien nombra su única obra, en la que escribe, justamente, sobre sus amoríos con Paisaje, *Insultos a nuestra madre naturaleza*; obra que es, "comprensible únicamente por pasión (¡oh! nunca por inteligencia!): el Sueño es la verdadera vida!" (En "POMPIERLANDIA", p. 64). Obra que se llama así, por la razón de que Keemby está en total desacuerdo con el dominio que hasta entonces había ejercido la naturaleza sobre el paisaje -sobre Paisaje-; siendo este dominio, además, uno de los motivos más explorados a través de la poesía y de la pintura.

Conviene citar aquí la diferencia que María del Carmen Millán establece entre la naturaleza y el paisaje, dada por la relación que a su vez establece el hombre con cada uno de estos elementos:

En la naturaleza, lo sustancial, lo importante es ella misma, ilimitada e imponente. El paisaje resulta de la individualización y unificación. El paisaje es "nuestra" intuición de la naturaleza como representación estética. En otras palabras, la naturaleza existe a pesar nuestro; el paisaje no puede existir sin quien lo contemple.⁷⁹

Paisaje se refiere a la "Madre Naturaleza" en los siguientes términos:

- "Mi madrastra, Madame la Nature, me trata muy mal... Desde que vivo tengo cuatro trajes que me aburren ya: Otoño, Estío... Tú conoces los otros dos." (p. 81)

En el paisaje, el poeta se funde con su motivo de contemplación; actitud típica, según Millán, del artista postromántico. Esta autora afirma que los cambios en la manera de

⁷⁹ María del Carmen Millán, "El paisaje idealizado", en *El paisaje en la poesía mexicana*, UNAM, México, 1952, 190p; pp. 14 y 15

recrear el paisaje, a lo largo de la historia de la poesía, responden a la forma muy personal que cada artista tiene de entender a la naturaleza; resaltando ciertas intensiones e intuiciones para caracterizar una época dada. La misma autora explica que:

(...) no es hasta que la influencia romántica destruye el anquilosamiento, cuando se independizan definitivamente los motivos de la naturaleza, y se dan los cuadros animados en los que el ambiente se ha hecho más íntimo, porque nace o brota de la misma naturaleza que se pinta y forma parte de ella; se funde en el todo espiritual y armónico; con colores, sonido, perspectiva y profundidad, creando un escenario o siendo el reflejo directo de la vida humana.⁸⁰

Anteriormente, explica, la visión que se tenía del paisaje era como algo estático, como algo que no tenía vida en el mismo sentido en el que la descubren los románticos. Entonces, para darle vida propia al paisaje, es necesario que se de una conjunción entre la naturaleza y la sensibilidad del artista.

Ahora bien, volviendo al poema, diremos que la inquietud de Paisaje es por querer encontrar su forma original: la que tenía antes de que lo adoptara su madrasrta. Forma que se compone por la mezcla de los colores, olores y sabores que son caractrísticos de cada uno de los polos terrestres: su padre era de Groenlandia, "muy rubio y muy blanco", y su madre, "ecuatorial y morena, olía a tabaco, a vainilla y a maguey". Mestizaje que representa el cosmopolitanismo, tan nombrado durane esta época.

Paisaje se autodescribe de la siguiente manera: "Yo,

⁸⁰ *Ibid*, p. 12

naturalmente, nació: un ojo negro y rojo el otro. Mi cuerpo rayado en partes" (p. 81). Y lo que más desea Paisaje es vestirse con ropas totalmente inverosímiles, que nunca antes lo hubieran vestido: ropas hechas por los pintores cubistas:

¡Cómo desearía vestirme con ropas de Poiret, bufandas de Léger o Delauny, cuadros de Diego Rivera o Carlos Mérida,. Bailaría desnudo, desnudo, o vestido, vestido, dando todo su valor a cada punto de mis líneas. Apenas, sí, a veces, reposo de mi melancolía en las catacumbas de la noche.
(Ibid)

Y bien, por la idea vanguardista de la convivencia armónica entre dos o más elementos, por más disímiles que sean (recordemos el collage), este diálogo entre Keemby y Paisaje termina de la siguiente manera:

"...Y por mi gracia propia y nueva -terminó sonriendo- tenía entre mis compañeros reputación de hermafrodita." Yo estaba convencido de que Paisaje era capaz de amar con ímpetu a hombres y mujeres.
Para conocerle mejor, le dije:
-"Voy a presentarte a una mujer preciosa. Venus misma debe a ella todos sus encantos: Mademoiselle la Peinture."-"¡Ah, preséntamela, preséntamela! Cuando respondo que no la conozco me creen un farsante!"
(Ibid)

Ahora bien. Esta bisexualidad de Paisaje lleva a Cardoza y Aragón, en un rapto iconoclasta, vanguardista, a retar los cánones estéticos basados en la pureza y en la perfección de sus formas, que, por un lado, es exigida, por la tradición griega y romana, para toda obra de arte, y por el otro, Cardoza sugiere la verdadera pureza dentro del arte, y también en el espíritu del lector, a través de este personaje; y se ríe de aquellos moralinos que se escandalizan por la búsqueda de una libertad sexual;

recordemos la revolución que causó Freud en las mentes al descubrirles su libido. Pero, ¿acaso puede hablarse de una moral en el arte?

Sin conocer lo que pensara Gómez de la Serna acerca de dichas teorías, arriesgamos, por su comentario en el prólogo a *Maelstrom* antes mencionado, que él también formó parte de las filas de los escandalizados que conciben la bisexualidad como un grave defecto.

Ahora bien. Retomando el poema estudiado, en el siguiente párrafo encontramos la concepción del poeta sobre lo anterior, cuando Keemby exclama, en el "REMOLINO ULTIMO", que:

¡Nada hay más horrible que una obra perfecta! A Lord Byron le amaban las mujeres, se me antoja creer, por el defecto de una de sus piernas. Los brazos es lo mejor de la Venus de Milo, esa insípida obra maestra de Baedeker. El defecto de Mazda, en el cuello le adorna como un collar de perlas. Lunar: algo que afea. "Grain de beauté", dicen los franceses. Lo perfecto, lo bilateral, lo simétrico, lo completo, lo disciplinado, lo par, lo lógico, lo exacto, lo congruente, lo natural, lo razonable, lo plural, lo... no es nunca magnífico. El arte es andrógino. Yo adoro por ebria la Torre de Pisa. (p. 91)⁸¹

Párrafo en el que convergen ideas que van imbrincando, también, diferentes niveles de la apreciación estética.

El arte se va humanizando, terrenalizando, como ya dijimos. El arte es concebido por el poeta guatemalteco como un cuerpo en tanto su capacidad de acción y de pasión. Es una totalidad

⁸¹ Nota: El poema *Jaculatoria a un Dios Ignoto*, 1940, de Cardoza y Aragón, en *Op. cit.*, p. 176; termina, contundentemente, de la siguiente manera:

(Imposible terminar este poema.
Como todo poema, nunca acaba).

orgánica de sentimiento, de sensación física y como habilidad por atribuir un significado. Así, la similitud entre el arte y el cuerpo destituye los viejos modelos, ahora lo inacabado, lo incompleto, lo ilógico, etc. es la modalidad reinante tanto en el arte como en el pensamiento.

Estas nuevas cualidades significan, por un lado, la necesidad de participación del espectador en su proceso de interiorización de la obra, y por el otro, la autoafirmación de la conciencia del poeta, aquella que presupone la falta de armonía entre el yo del artista y el de la comunidad.⁸²

Y el arte se hermana con el sueño: ambos son imprescindibles para poder vivir, son evasiones que han llevado al poeta a exclamar, a manera de conclusión, en el "REMOLINO ULTIMO", que el Arte (con mayúsculas) es el "Quinto elemento creado por el hombre para terminar los otros cuatro", y pone al Arista al nivel de Dios, pero también al nivel del Diablo. Keemby reflexiona acerca de lo siguiente:

Mientras más se conoce más aumenta la seguridad en el 0 universal, la náusea que nos hace llevar al Arte, rodaja de limón, para calmarla. Salida por la tangente. La mejor pirueta. Artista, clown en el milagro del circo. ¡Milagro cotidiano! Quinto elemento creado por el hombre para terminar los otros cuatro. ¡Dios debió haber trabajado el domingo! Además, el Arte es perfectamente inútil: por eso lo cultivo. El Artista está hecho a semejanza de Dios y del Diablo. (p. 86)

⁸² Cfr. Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, Lumen, Barcelona, 72 p; p. 8

Hölderlin ha dicho, mucho antes que los surrealistas, que:

"El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa."

Lo cual aprende Keemby el día que, de tanto pensar, decide suicidarse aventándose de un puente al Sena, desde donde pronto ve:

(...) un vagabundo dormido tranquilamente y sonoramente. La luna le enharinaba con cariño.

-Sueña. A veces sonrío, como si la luz de la luna le cosquillease la cara. Sueña. Es feliz. Sueña, Sonríe, Sueña. Sueña. Sueña. Sueña.

Vi con indiferencia al Sena de los suicidas y al vagabundo otra vez sonreír. Quedéme pensativo, pensativo, pensativo.

-"No vale la pena suicidarse... el agua estará muy fría... hay lodo en el fondo... zapatos viejos... porquerías... río sin pececitos de colores... los periódicos... suicidio por amor... vulgaridad... cloaca... algún *chiffonnier* descubrirá mi cadáver... el nudo de mi corbata magistral... me hincharé como un odre... los pescadores... fealdad... el comisario de Policía... ¡Yo también sé soñar! ¡Yo también sé soñar! ¡Yo también sé soñar!

(...)

Al día siguiente había abierto todas mis ventanas. Florecieron mis desiertos. Mis horas fueron largas, estilizadas, bellas, decorativas como lebreles. Poseí Galateas de mármoles o espíritus en un placer que sólo es mío como en un coito de las almas. (...) un sol robusto, en traje de atleta, de un salto cayó de las montañas al valle. (p. 87)

Todo lo anterior es una maravillosa muestra del pensamiento y del sentimiento que imperaron durante el despertar de la vanguardia.

Antes de terminar, queremos citar un párrafo del texto que Charry Lara escribe sobre la experiencia de Cardoza y Aragón, que nos ubica dentro del sentir durante el surgimiento del surrealismo en París:

El joven poeta vivió aquella primera etapa heroica en la que el surrealismo, "hijo del frenesí y de la sombra", proclama una gran revolución poética basada en la revolución íntima del hombre y de sus relaciones con el universo. El surrealismo, no obstante las reservas que sugieran algunas de sus prácticas, nos ha de quedar indicado como una de las mayores rebeldías del espíritu humano. En ningún tiempo el hombre, *soñador definitivo*, ha soñado tanto en la poesía (...)

Los surrealistas buscan conquistar el sueño, y sin abandonarse totalmente a él, utilizarlo para captar las fuerzas ocultas del espíritu. El propósito del surrealismo es aplicar no solamente sino también el sueño a la "solución de las cuestiones fundamentales de la vida."

Cardoza y Aragón, al igual que los surrealistas, y que los integrantes de las demás sensibilidades que confluyen en la vanguardia, está completamente convencido de los derechos de la imaginación y de la necesidad de lo maravilloso, colmando de esta manera su universo de relaciones insospechadas. El poeta se sumerge en el oleaje de su mundo onírico, para luego retornar, como un sonámbulo que guarda en su memoria los recuerdos de su experiencia, reafirmando el secreto de la poesía, que es el secreto de su poesía: "Tener conciencia de la subconciencia, hacer inventarios de lo irracional." Lo cual es lo que dándole un significado más a la libertad de los sueños, no se opone a la libertad de despertar de los sueños.

⁸³ Charry Lara, "Cardoza y Aragón", en *Op. cit.*, p. 29

OCTAVA PARTE.
Las conclusiones.

Como hemos podido ver a lo largo del presente trabajo, Cardoza y Aragón, no perteneciendo a ninguna tendencia vanguardista, comulga con la nueva sensibilidad que define al clima cultural que prevaleció durante la segunda década del siglo XX en Europa, tanto en su poesía como su actitud, percepción e intuición; receptividad y creatividad ante la vida

El espíritu dominante de la época -absorbido por el poeta guatemalteco- es la fe en el arte nuevo, de creación no de "mimesis" y lo cual es lo lleva a la asombrosa unidad estilística de los vanguardistas, así como a su, también sorprendente, unidad temática; unidades que conforman una visión del mundo vanguardista, que, como todas las visiones, tiene parte de utopía y parte de realidad.

Este clima se define, a su vez y en gran medida, por la reciente experiencia de guerra en la que los artistas que la vivieron y los que no, se percataron de que los instrumentos de producción y destrucción eran los mismos para todos y también, de que las personas más diversas se entendían por medio de metáforas e imágenes. El tren, la bomba, el telégrafo, el trasatlántico, las multitudes, el cine, los viajes, en fin, todo lo que este siglo XX estrena, son los temas para una nueva poesía hecha de una sensibilidad que no sólo quiere negar y destruir el pasado, sino que busca una nueva concepción vital y un intento -muy sincero- de exploración dentro del arte.

Búsqueda que Cardoza y Aragón manifiesta con las

siguientes palabras:

Empezaba a comprender que la poesía no es un medio de expresión sino para salvarse la vida, de conocimiento y de autotrascendencia. (...)

La Poesía como Poesía.⁸⁴

El poeta guatemalteco participa así en la necesidad de expandirse y de concentrarse al mismo tiempo en el instante, de soñar y de expresar, así como de aquella necesidad por alumbrar el misterio de la condición humana y de la realidad.

Por todo lo dicho anteriormente, podemos darnos cuenta que la búsqueda que emprende a través de la poesía este joven poeta guatemalteco, está dirigida hacia el "otro" lado, hacia aquél que aún no ha sido descubierto del todo, hacia lo inexplorado por las convenciones academicistas formales y retóricas.

Digamos entonces, que el poeta emprende, cada vez que toma su pluma, una aventura, cuyo fin, a veces logrado y otras no, es el de hacer que la realidad se le confiese, que se le revelen sus misterios. Dice el mismo Cardoza que:

(...) por lo balbucido entonces, más que por recuerdo, no me motivó lo artificioso;⁸⁵ sí lo inmediato y lo secreto, lo conciso y lo inasible.

Cardoza y Aragón coincide, de esta manera, con el planteamiento que el artista se hace acerca del papel que a él mismo le ha tocado desempeñar dentro de su contexto, y que es el

⁸⁴ Cardoza y Aragón, *Op. cit.* p.210

⁸⁵ *Ibid*, p.211

de abocarse, según Paul Vogt:

al estudio, al descubrimiento y a la confirmación de la relación permanente de tensión entre el mundo interior y el exterior; su tarea [la del artista] no será ya la reproducción de lo visible, sino hacerlo visible, como formuló acertadamente Paul Klee.⁸⁶

Es decir que, si el objetivo del poeta es hacer visible lo invisible, anteponiendo la visión a la observación y la intuición a la razón, lo que busca paralelamente, es liberar a la forma, por medio de un proceso de abstracción, del objeto que la encasilla, provocándose así, por un lado, la creación de imágenes y de metáforas inéditas, y por el otro, la dación de su contenido poético a la palabra, la fuerzas expresivas y ocultas, que contiene y que la contienen, para que salten los cerrojos retóricos que la aprisionaban y así brote, por los novísimos cauces, toda su energía y su potencia transformadoras.

Podemos afirmar que *Luna Park* y *Maelstrom* comulgan con lo anterior y que están inscritos dentro de la necesidad de liberar al lenguaje y a la palabra de sus amarras convencionales. Su autor, guiado por esta necesidad, los va configurando en verso y en prosa, y la misma necesidad llevada al aspecto del contenido, nos confirma la existencia de un sentimiento poético de la realidad, que es por el cual los vanguardistas se postularon.

Cardoza y Aragón encuentra en la vertiginosa espiral de la vanguardia europea la tierra fértil para que su semilla americana

⁸⁶ Paul Vogt, "La situación histórica", en *Der blaue Reiter. Un expresionismo alemán*, tr. Diorki, Blume, Barcelona, 1980, 148p., p. 41.

germine en estos dos luminicos primeros poemas que, a su vez, contienen la simiente de futuras realidades -sueño y vigilia-.

Para concluir, transcribiremos lo que el poeta y amigo mexicano, Xavier Villaurrutia, ha escrito, en 1940, sobre estos dos poemas de Luis Cardoza y Aragón:

Las luces e iluminaciones de "Luna Park"; el vértigo que siempre gustó de provocar para abandonarse y perderse, para encontrarse y encontrar imágenes inéditas, líquidas vetas preciosas y fugaces, víctima y superviviente, espectador y espectáculo de un "Maelstrom" envolvente; la irresistible tentación del espíritu y de los sentidos, y el abandono a las influencias más seductoras de la poesía moderna, las más peligrosas también y de las que sólo los espíritus dignos de salvarse regresan con un caudal de experiencias entre las que el placer de entregarse y perderse otra vez no es la experiencia menos valiosa, han sido las aventuras de este temperamento dispuesto siempre a una nueva aventura.

La prosa y el verso, indistintamente son los continentes propicios para contener su incontenible poesía. Si Luis Cardoza y Aragón no ha dudado en confundirlos y en hacer transfusiones en estos vasos comunicantes, es porque sabe que lo que circula en ellos es siempre la poesía. Y no es una casualidad el hecho de que Lautremónt y su cielo invertido presidan no pocas de las experiencias de quien no dudaría en inventar una nueva lengua para hacer más misteriosa la confusión de que es símbolo la "Torre de Babel", a condición de que esta nueva lengua volviera a ser la primitiva de la poesía puramente metafórica.

En el verso libre y en el verso ceñido, en el ensayo libre o en el ensayo crítico ante las artes plásticas que ama apasionadamente, Luis Cardoza y Aragón, exhibe la riqueza de su temperamento rico y ávido, contradictorio y desesperado, siempre vibrante.

Cuando algún día estudien el carácter de la poesía hispanoamericana y la poderosa nueva corriente de irracionalismo que la recorre, se verá que este poeta ha hecho valiosas exploraciones, atrevidos sondeos, y que se ha anticipado a otros poetas a quienes la fama ha coronado con más voluble prisa que estricta justicia.

Dormido despierto, dueño de lo que los filósofos alemanes del Romanticismo han llamado la conciencia pasiva de lo Involuntario, ha mostrado que cada uno de nosotros lleva dentro de sí un "sonámbulo". Y así gusto de representarlo: Sagitario sonámbulo disparando, con los ojos abiertos y cerrados del dormido despierto, lluvia de

flechas que descubren blancos impensados.⁸⁷

~~Y después de esta larga cita, -bello acercamiento a la~~
poesía de Carsoza y Aragón, que también puede ser tomado como una traducción poética de nuestras conclusiones-, creemos importante, retomar, para inventar una razón, la idea que Cardoza y Aragón tiene acerca de estos dos primeros poemas suyos, como "engendros".

Bien. Creemos que los bautiza así porque no los siente todavía como poesía, si entendemos esta como: un instante de luz, una refulguración del alma; o como dice el propio poeta que: "...la poesía no es un género, sino que es un deslumbramiento".

Podemos decir que, si es un "engendro", la importancia, además de todo lo que se ha expuesto ya en este trabajo, de *Luna Park* radica en que es la columna vertebral, en cuanto a las preocupaciones, de su poesía posterior; es árbol en potencia del cual nacerán las ramas inventoras de vastos cielos y las raíces que explorarán futuras tierras: dos planos, el místico y el social, que encontraremos imbrincándose a lo largo de toda la obra cardoziana.

Y de que *Maelstrom* significa, además de una semilla de libertad y de invención, es decir, de asumirse como poeta en su autenticidad, el afrontar la expresión de las experiencias impuestas por la nueva realidad, desde y a través de lenguaje, rompiedo de antemano con los dogmas que imposibilitan esa expresión; es también esta sensibilidad -vanguardista- la que ha nutrido básicamente las actitudes creadoras del arte de nuestro

⁸⁷ Xavier Villaurrutia, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, 893p; p. 315. /ep

tiempo.

NOVENA PARTE.
Los apéndices.

9.1. Recapitulaciones sobre el arte de vanguardia.

Creemos interesante terminar este trabajo haciendo unas recapitulaciones surgidas del mismo, del arte de vanguardia.

1. Bajo el nombre de vanguardia se conoce el ambiente cultural surgido durante el período de entreguerras de principios de este siglo XX.

2. Los cambios surgen en el arte a partir de dos postulados principales: el antinacionalismo y el antitradicionalismo, que sintetizan una profunda necesidad de rechazo de los valores estéticos -contagiados y dominados por el racionalismo característico del siglo anterior-, que le precedían.

3. Rechazo que los remite a la búsqueda de los valores eternos en el arte: aquellos que son originales en el hombre. Es decir, los vanguardistas buscan recuperar a través de nuevos procesos creativos, los aspectos dormidos, por haber sido negados durante la hegemonía de la razón, en el hombre, como lo son la intuición y la visión, el sueño y el juego, para llevarlo a estados de plenitud.

4. La preocupación principal así como el gran tema, será el hombre. Tema que surge por la necesidad de descubrirse y de descubrirlo en toda su magnitud y en toda su miseria, por lo que al abanico temático se abre, abarcando los más diversos aspectos de la realidad.

5. En el campo del arte, la importancia dada la obra terminada quedará relegada por el goce mismo que despierta el proceso creativo, y por la originalidad de la obra. Lo cual también responde a la actitud subversiva de los artistas que se oponen a la mercantilización de sus obras; v.g., los "happenings" de Dadá, para quienes el arte es un medio de comunicación sensible que no tiene precio en términos económicos.

6. Lejos de buscar que su obra sea perfecta, los artistas buscan ser originales dentro y a través de sus obras, es decir, entendiendo por originalidad dos cosas; una, la que remite al ejecutante a algún estado original del hombre, -que es lo mismo que buscar los valores eternos-, y dos, la equivalente a una manera personal -propia y única- de posesionarse del mundo que está viviendo, que es lo mismo que ser actual, no permanente.

7. En el arte, el hombre del siglo XX, orfanizado de Dios, encuentra un sentido a la vida sinsentido.

8. El arte y la vida se ven como las partes que integran esa totalidad que es el hombre.

9. El arte deja de ser imitación de la realidad. El arte asume su subjetividad.

10. El arte vanguardista es múltiple registro de la condición efímera de los principios que lo rigen . Sobreviene la

exaltación del instante.

11. El arte vanguardista re(-)une forma e idea en su relación interior, creando correspondencias fluidas entre ambas, correspondencias que se visibilizan en las imágenes. Se trata de manifestar ideas comprensibles en formas comprensibles.

12. Las intensiones y las teorías, distintivas para cada -ismo -que surgen a partir del trabajo-, quedan plasmadas en los Manifiestos, que además de su valor documental, contienen un valor como expresiones líricas.

13. La experimentación, al proporcionar un movimiento interno, se vuelve la intensión principal para los artistas.

14. La vanguardia se reconoce en los estados de crisis y de contradicción por la tensión espiritual que estos provocan.

15. La vanguardia revoluciona el aspecto formal de cada uno de los lenguajes artísticos.

16. Las diferentes vanguardias son manifestaciones de inquietudes grupales que se concentran en un movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo, la vanguardia, el vanguardismo o lo vanguardista, del mismo modo que toda actitud o situación extrema, no aspiraba a ninguna permanencia y menos aún a la inmovilidad. En la misma razón de su ser, llevaba encapsulado el espíritu de cambio y evolución, previendo, ambicionando sucesiones.⁸⁸

17. La vanguardia está compuesta por aquellos movimientos artísticos que confluyeron a principios del siglo XX,

⁸⁸Cfr. G. de Torre, *Op. cit.* p.21

caracterizados por una nueva sensibilidad con la cual buscaron desentrañar los misterios del hombre y de la realidad, a través del arte.

18. Las vanguardia está constituida por grupos de artistas con ideas afines; Cardoza y Aragón no pertenece a ningún grupo específico, aunque absorbe de manera intuitiva, lo que flota en el aire, que es: la necesidad de rehacer al mundo y a la visión de éste, a través de sensibilizar al hombre a lo que lo rodea y a las manifestaciones artísticas de todos los tiempos.

8.2. Aforismos encontrados en los dos poemas.

Breve introducción a los aforismos.

Los aforismos nacen, en principio, de una necesidad de comunicación, primero consigo mismo y después con los demás seres humanos; aparecen como una necesidad de expresar en forma breve y auténtica, que no deje lugar a dudas, una forma de ver y de sentir determinado aspecto de la vida humana.

Esta manera específica de expresión, es una recreación del mundo que da significado al acto de vivir; que abarca a la ciencia, la historia, la filosofía y la literatura. Muchos de ellos contienen tanta belleza literaria, que nos hacen pensar si no estamos entrando de lleno a un género literario específico tan antiguo como las más antiguas manifestaciones de culturas como la

griega, las del Medio Oriente y las mesoamericanas. De seguro también en la inexplorada -para nosotros- literatura africana existe este tipo de revelaciones que forman parte de una sabiduría ancestral de un pueblo.

En *Luna Park* y *Maelstrom* encontramos las siguientes revelaciones, opiniones, emociones y sentencias, que, por encerrar los justos términos de una verdad, podemos nombrar aforismos; aforismos que abarcan varias facetas del caleidoscopio que es el mundo, al que Cardoza y Aragón extendió su penetrante mirada para hacerlo confesarse ante él; y que, al encontrarlos en sus textos, caen como cálidos y transparentes chorros de aguas multicolores, llevándonos a ver la realidad de una manera nueva y refrescante.

Bien. Los aforismos que hemos encontrado en estos dos poemas, y que hemos organizado, según su sentido, por orden alfabético, son los siguientes:

ARTE:

"Mientras más se conoce más aumenta la seguridad en el O universal, la náusea que nos hace llevar el Arte, rodaja de limón para calmarla." (M. p. 86)

"Además, el arte es perfectamente inútil: por eso lo cultivo." (*Ibid*)

"El Arista está hecho a semejanza de Dios y del Diablo." (*Ibid*)

"¡Nada hay más horrible que una obra perfecta!" (M. p. 91)

"El arte es andrógino." (*Ibid*)

DOLOR:

"Fue áspero como un amor que se muere." (M. p. 63)

"Si el dolor está lejos, el placer no es verdad." (M. p. 87)

"Precocidad, tristeza comprimida." (Ibid)

EDADES DEL HOMBRE Y DEL DIA:

"La experiencia es el talento de los viejos." (M. p. 76)

"La aurora incinera los despojos." (Ibid)

"El Diario de un hombre es un libro de caja." (M. p. 87)

ESPACIOS:

"Un pueblo sin bandera -capa de torero- es un pueblo feliz... y distraído." (M. p. 63)

"Cada país tiene su luna." (M. p. 75)

"Niebla: la ciudad está dentro de una copa de ajonjolino." (M. p. 76)

HOMBRE:

"Soy sólo un hombre." (M. p. 60)

HUMOR Y SUBVERSION:

"...murió virgen (a pesar de todo) por exceso de pecado." (M. p. 59)

"Cuando esté muerto sabré si el Eclesiastés es cierto." (M. p. 66)

"Dios es un señor que no sabe bromear." (M. p. 68)

"Dios es el más grande humorista del mundo." (M. p. 72)

"La Paloma del Santo Espíritu, hierática pajarita de papel." (M. p. 73)

"La mejor Gloria es la Swanson." (M. p. 74)

"Emociones tartamudas. ¡Nada es vanidad!" (Ibid)

"La sombra de los negros es más negra que la sombra de los blancos." (Ibid)

"La decoración de un suicidio es indispensable cuando se es sincero." (M. p. 87)

"¡Dios debió haber trabajado el domingo!" (M. p. 86)

"Mi terremoto interior dura sólo un instante, desgraciadamente." (M. p. 90)

"El verbo emocionarse, para mengua de Dios, es el verbo más efectivo que existe!" (M. p. 91)

"En el Eclesiastés aprendí yo a reír." (M. p. 92)

"El diablo es un ángel. Sol." (M. p. 93)

IMAGINACION:

La Imaginación, "Reina de las Facultades", generación espontánea, ¡Oh Baudelaire!" (M. p. 90)

"París, Tierra Sante de la Imaginación." (M. p. 91)

"Mi imaginación viola mi alma y mi sexo como una carta." (M. p. 82)

En las paralelas del bulevar, mi imaginación hace gimnasia." (M. p. 82)

POESIA Y JUVENTUD:

"Trágica alegría de tener conciencia/ Divina desgracia de nacer poeta." (L.P. p. 54)

"Es difícil explicarse: aún tienen poco talento las palabras." (M. p. 74)

SUEÑO:

"El Sueño es la verdadera vida." (M. p. 64)

"Sueña. Es feliz. Sueña, Sonríe, Sueña." (M. p. 87)

TIEMPO Y VANGUARDIA:

"Se siente fatigado el sol/ De nacer siempre en Oriente;/
El blanco de ser blanco,/ El negro de ser negro,/ El Hombre de ser
Hombre." (L. P. p. 43)

"Quien no está en el futuro/ no existe." (Ibíd)

"Cuando estuve beodo/ Definí todas las cosas.../ (Como si
interesase definir todas las cosas)." (L. P. p. 45)

"El Misterio es Misterio./ El Pasado es ya muerto./ El
futuro es un feto." (L. P. p. 49)

"...a pesar de mis máscaras, se me ve en el rostro el
mordisco que llevo en la entraña: sentimiento de Infinito, de
Eternidad." (M. p. 74)

"La campiña romana, un gran bostezo de la tierra
fastidiada." (M. p. 90)

"Bibliotecas, cementerios de la inteligencia." (M. p. 92)

"El Absurdo me ha dado más voluptuosidad que la mujer."
(M. p. 97)

VIDA Y SABIDURIA:

"De la vida el gesto/ mejor se ve porque es grotesco."
(L. P. p. 41)

"Nos mata la Esfinge/ antes de darnos su pregunta."
(L.P. p. 44)

"La Vida: una pompa de jabón." (L. P. p. 45)

"¡La vida es nuestra mejor querida!" (L. P. p. 54)

"Fracasó por exceso de talento. Fáltóle siempre esa dosis

de estupidez indispensable para poder vivir." (M. p. 60)

"Estómago: origen de las religiones, brújula del mundo."
(M. p. 74)

"Mi alma y mi sexo son capaces de infinitas virginidades."
(M. p. 82)

"Deberían estar agradecidos de poderse pulir en mi aspereza." (M. p. 91)

¡Oh vida dulce y cruel!/ Siempre haces lo mismo:/ ¿porqué todos los destinos tienen/ dirección contraria?" (M. p. 93)

Los aforismos son así, chispas de sabiduría y de lucidez contenidas que de pronto brotan y se entremezclan en el instante que se vive.

8.3. Una semblanza bio-bibliográfica de Luis Cardoza y Aragón. /9.

1904

Nace en la ciudad de Antigua, Guatemala.

1920

Adolescente, dirige el semanario "El Instituto", órgano de combate contra el tirano Manuel Estrada Cabrera, quien gobernaba Guatemala sanguinariamente, desde 1898.

Lee a los modernistas, escribe sus primeros versos, publica una revista estudiantil, *La montaña*, nombre que alude a los fieros montañeses que encendieron la mecha de la Revolución Francesa.

1921

Primer viaje a París, donde inicia sus estudios de Medicina. Hace allí sus primeras amistades con intelectuales de la estatura de Alfonso Reyes, Paul Eluard, César Vallejo, Robert Desnós, Alejo Carpentier y Enrique Gómez Carrillo, entre otros.

En los años siguientes viaja a Alemania, Austria, Italia, España, Bélgica y Holanda, lo cuál contribuye a afirmar su sentido universal de la cultura.

1924

Aparece en París, editado por Excélsior, su primer libro de poemas escrito en Berlín, en 1923: *Luna Park*.

1926

También en París, y por la misma editorial es publicado su segundo libro de poemas escrito en 1925: *Maelstrom*.

1927

La editorial de la *Gaceta literaria*, de Madrid, publica su libro sobre el pintor guatemalteco Carlos Mérida, y la editorial *Cultura*, de México, su crónica *Fez, ciudad santa de los árabes*. Comienza a escribir los poemas de *Quinta Estación*.

1929

Viaja por primera vez a La Habana. Conoce y trata a Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, Jorge Mañach, Raúl Roa y a

Federico García Lorca. —Empieza a escribir el poema *Pequeña sinfonia del Nuevo Mundo*, publicado hasta 1948.

1930

Publica en La Habana, por la editorial Revista de Avance, su tercer libro de poemas: *Torre de Babel*. Viaja a Nueva York y a México. Inicia su amistad con los Contemporáneos. Termina la serie de poemas *Quinta Estación*.

1931

Viaja a Londres donde escribe el poema en verso *Cuatro recuerdos de infancia*, y el poema en prosa *Elogio de la embriaguez*.

1932

Comienza a vivir el destierro obligado por la dictadura del tirano guatemalteco Jorge Ubico. Regresa a México donde permanece doce años llenos de vida intelectual. Frecuenta la amistad de escritores y artistas como Diego Rivera y Frida Kahlo; se reencuentra con los Contemporáneos, cuyo acercamiento más íntimo será con Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Jorge Cuesta; conoce a Silvestre Revueltas y a Octavio Paz. Se reencuentra también con Alfonso Reyes y con tantos otros.

1933

Escribe el poema *Entonces, sólo entonces*

1934

Inicia su amistad con José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Agustín Lazo y otros pintores representativos del nuevo movimiento plástico mexicano, de donde nacerán los libros de crítica sobre pintura mexicana.

Escribe, (en colaboración con Xavier Villaurrutia), el *Catálogo de pinturas* (sección europea), del Museo Nacional de Artes Plásticas, Carlos Mérida y Rufino Tamayo, los tres editados por el Palacio de Bellas Artes.

1936

Escribe *Orozco*, editado por la Universidad Obrera de México, y la serie de poemas *Soledad*.

1937

La editorial Taller Poético, de México, publica el poema *El sonámbulo*, (dedicado a Xavier Villaurrutia). Este mismo año se enfrenta publicamente contra las posiciones estéticas que sostenían los integrantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Por otro lado, asesora a Antonin Artaud en México, del mismo poeta francés.

1940

Llegan a México los emigrados republicanos españoles y Cardoza y Aragón se vincula intelectualmente con ellos, principalmente con José Bergamín, Juan Larrea, León Felipe, Juan

Rejano, Emilio Prado y otros.

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), le edita el primer libro de crítica sobre la pintura mexicana contemporánea, *La nube y el reloj*. Escribe reseñas sobre literatura, pintura y poesía en el suplemento cultural de *El Nacional*. Imparte la cátedra de Historia del Arte en la Universidad Obrera de México y en la Escuela Nocturna para Trabajadores.

Escribe la serie de poemas *Venus y tumba*.

1941

Tiene su primer encuentro con Pablo Neruda.

1942

Publica en Buenos Aires, editado por Losada, *Orozco*.

1943

Publica en el Philadelphia Museum of Art, en Filadelfia, *Mexican Art Today*.

1944

Publica *Apolo y Coatlicue*, que es una serie de ensayos sobre la escultura primitiva mexicana, editado por La serpiente emplumada, de la Secretaría de Educación Pública (SEP), de México.

Vuelve a Guatemala para servir a la revolución en ciernes. Inmediatamente es elegido diputado al nuevo Congreso, durante la

Junta Revolucionaria de Gobierno. Fueron las primeras elecciones realmente libres y populares en toda la historia del país.

Colabora en el periodico guatemalteco *El imparcial*, dando a conocer, por medio de traducciones, textos de Baudelaire y de Valéry, entre otros.

1945

Funda la *Revista de Guatemala*, que rápidamente cobra un sólido prestigio nacional e internacional, bajo su dirección.

A su iniciativa se deben varios decretos, como el declarar el 1 de mayo, Día del Trabajo, fiesta nacional; y el que determina el reconocimiento de la Unión Soviética por parte del régimen revolucionario.

Se pone en contacto con el grupo de jóvenes revolucionarios radicales "Saker-ti" -amanecer, en quiché-, incitandolos a conocer tanto a Lenin como al *Popol-Vuh*.

Prologa el libro de Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza*, editado por la Imprenta Universitaria.

1946

Es designado embajador de Guatemala en la Unión Soviética. Su misión dura sólo seis meses y no volverá a haber otros después de él.

1947

Desempeña funciones diplomáticas en Colombia.

1948

Viaja a Santiago de Chile y visita Lima. Fue un año de intensa actividad política e intelectual. Se le achaca ser el autor intelectual del "bogotazo", nombre con el que se designa al violento levantamiento popular en Bogotá.

Publica *Poesía*, en *Letras de México*; la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, en la editorial El Libro, de Guatemala y *Retorno al futuro: Moscú, 1946*, que son sus experiencias e impresiones en la Unión Soviética, editado por *Letras de México*.

Vuelve a Europa, se instala en París y desde allí viaja de nuevo a Italia, Bélgica, Holanda y otros países.

1950

Vista durante varios días a Picasso. Retorna a Guatemala y funda la Casa de la Cultura.

1953

La editorial de la UNAM publica su tercer libro de pintura y crítica: *Pintura mexicana contemporánea*.

1954

Regresa a México y publica *El pueblo de Guatemala*, la *United Fruit* y la *protesta de Washington*, en Ediciones Revista de Guatemala.

1955

Cuadernos Americanos, de México y Pueblos Unidos, del Uruguay, publican *La Revolución Guatemalteca*, severo enjuiciamiento a la agresión norteamericana a Guatemala y del rápido derrocamiento del régimen democrático de Jacobo Arbenz.

El Fondo de Cultura Económica (FCE) edita *Guatemala: las líneas de su mano*, ensayo de gran valor literario y documental en el que inciden la crónica y la crítica, la reflexión histórica y la poesía en prosa.

1959

La editora de la UNAM publica su libro *Orozco. Viaja a La Habana* para relacionarse directamente con la Revolución Cubana en sus inicios.

1960

Aparece *Nuevo Mundo*, editado por la Universidad Veracruzana.

1961

Ediciones Era publica su libro sobre pintura: *México, pintura activa*.

Viaja a La Habana para integrar los jurados del Premio (literario) Casa de las Américas, 1962.

1962

Viaja a la Unión Soviética para participar en el Congreso

Mundial de la Paz. Se encuentra con otros guatemaltecos que asimismo, asisten al congreso, ellos son: Jacobo Arbenz, Miguel Angel Asturias y Manuel Galich. Escribe el prólogo a *México* de Antonin Artaud, editado por la UNAM.

1963

La editorial de la UNAM publica Artaud, recopilación y prólogo de Cardoza y Aragón, de los escritos publicados en México por el gran poeta francés.

1964

La misma editorial publica Posada, estudio sobre el notable grabador mexicano del siglo XIX, José Guadalupe Posada. Aparece también un nuevo libro de crítica y arte: *México: pintura de hoy*, editado por FCE, impreso en Checoslovaquia, con 147 reproducciones, en color y en blanco y negro, de Orozco, Rivera, Tamayo, Mérida, Lazo, Kahlo, Cuevas y otros pintores mexicanos. Aparecen simultáneamente ediciones en inglés y alemán.

Cuadernos Americanos de la Casa de la Américas, en La Habana, le edita *Perfiles*: Balzac, Antonio Machado, Picasso, Alfonso Reyes.

1967

La Universidad Veracruzana en su serie Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, número 38, publica

Círculos concéntricos, que es una recopilación de sus mejores ensayos cortos.

Aparece también su documentado apéndice al libro del uruguayo Eduardo Galeano, *Guatemala, país ocupado*, editado por Nuestro Tiempo, en México.

1969

La editorial Siglo XXI, de México, edita el poema en prosa, *Dibujos de ciego*.

1971

Aparece en el tercer tomo de la obra colectiva *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, editado por Herrero, *La pintura y la Revolución mexicana*.

La editorial Siglo XXI, publica prólogo y notas a José Clemente Orozco, en *El artista en Nueva York*, (cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929).

1972

La Editorial Universitaria Centroamericana, en San José de Costa Rica, edita *Quinta Estación*, obra poética.

La UNAM publica el ensayo sobre pintura y escultura *Gunther Gerzo*.

Aparece la traducción y el prólogo de *Rabinal Achí: el barón de Rabinal*, que es un ballet-drama de los indios quichés de Guatemala, editado por Porrúa.

1974

Ediciones Era publica *Pintura contemporánea de México*.

1976

Prologa la obra de Kasimir Malevich, *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*, editado por Grijalbo, en México. Y también prologa *Tras la cortina de banano*, de Guillermo Toriello Garrido, editado por FCE.

Aparece la recopilación de sus principales poemas, así como de sus prosas, *Poesías completas y algunas prosas*, editado por el FCE.

1977

Imparte la cátedra José Clemente Orozco, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

1978

La Asociación de Periodistas de Guatemala le otorga el premio: *Quetzal de Jade*, símbolo del guatemalteco libre; por su alto valor como hombre y como escritor.

1979

El Gobierno de México le otorga la distinción *Aguila Azteca*, que se les da a los extranjeros que han hecho mucho por México.

1981

El Centro Universitario de Profesores Visitantes de la UNAM, publica *José Clemente Orozco; dos apuntes para un retrato*. La SEP, junto con la UNAM y con el Correo del Libro hacen una edición especial de *Orozco*, para el Día del Maestro.

1982

Aparece *Luis García Guerrero*, selección de textos editado por el gobierno del estado de Guanajuato.

1983

El Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo y su editorial, Nueva Imagen, publican *Guatemala: con una piedra adentro*, (textos fotografiados de los originales de Cuadernos Americanos).

El Fondo Editorial de la Plástica Mexicana: Fundación Cultural San Jerónimo, A.C., edita *Orozco: obra de caballete, acuarela, dibujo y grabado*.

La 'UNAM publica *Malevich: apuntes sobre su aventura icárica*, y *Orozco: una relectura*.

1986

Aparece *El río. Novelas de caballería*, editado por el FCE, que son sus vivencias como testimonio del siglo XX, de sus principales aconteceres.⁸⁹

⁸⁹ Nota: La bibliografía se encuentra incompleta: mientras hacíamos este trabajo, el fecundo poeta nos rebasó: ¡ha seguido publicando!

BIBLIOGRAFIA.

- Bally, Charles; Richter Elise; et all. *El impresionismo en el lenguaje*, Eudeba, Buenos Aires, 1942, 189p. (Estudios estilísticos, T.II.)
- Baudelaire, Charles, *El Arte Romántico*, tr.y notas: Carlos Wert, Felmar, Madrid, 408p.
- Berardinelli, Alfonso, *La cultura del novecientos*, tr. Stella Mastrangelo, Siglo XXI, México, 1976, 321p.
- Brugger, Ilse, *El expresionismo*, Centro Editor de América Latina, S.A., Buenos Aires, 1968,, 59p.
- Buckley, Ramón y Crispin, John, *Las vanguardias españolas. (1925-1935)*, Alianza, Madrid, 1973, 438p.
- Cardoza y Aragón, Luis, *El río. Novelas de caballería*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, 900p. (Tierra firme).
- _____, *Poesías completas y algunas prosas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, 670p. (Tezontle).
- _____, *Círculos concéntricos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980, 244p. (Textos de humanidades, 17).
- Casals, Josep, *El expresionismo: orígenes y desarrollo de un anueva sensibilidad*, Montesinos, Barcelona, 1982, 167p. (Divulgación temática, 13).
- Falk, Walther, *Impresionismo y expresionismo, dolor y transformación en Rilke, Kafka y Trakl*, Guadarrama, Madrid, 1963, 628p.
- Gasch, Sebastian, *El expresionismo*, Omega, S.A., Barcelona, 1955,

80p.

Giménez Frontín, José Luis, *La literatura de vanguardia*, Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1973; 144p.

González García, Angel, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Turner, Madrid, 1979, 462p.

Jaffé, Hans, *L. Pablo Picasso*, Ediciones Nauta, S.A., Barcelona, 1975, 93p.

Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 3a. ed., Alianza Forma, Madrid, 1983, 448p.

Millán, María del Carmen, *El paisaje en la poesía mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1952, 190p.

Modern, Rodolfo, *La literatura alemana del siglo XX*, Nuevos Esquemas, Buenos Aires, 1969, 372p.

_____, *El expresionismo literario*, Eudeba, Buenos Aires, 1972, 132p.

Muschg, Walter, *La literatura expresionista alemana*, Sex Barral, Barcelona, 1972, 360p.

Ocampo, Aurora, M; Jormy, Myriam, J; et.all, *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988, 465p. (Tomo I)

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, poética, poesía e historia, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, 287p.

_____, *Los hijos del limo; del romanticismo a la vanguardia*, 3a.ed, Seix Barral, Barcelona, 1981, 240p.

Ragon, Michel, *El expresionismo*, Aguilar, Madrid, 1968, 150p.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, tr. Juan José Domenchino, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, 337p.

Romero Brest, Jorge, *La pintura del siglo XX; 1900-1974*, 2a. ed. Fondo de Cultura Económica, 1978, 360p. (Breviarios,

65).

Sontag, Susan, *Aproximación a Artaud*, Lumen, Barcelona, 1985,
72p.

Stella Mastrangelo, *Siglo XXI*, México, 1976, 321p.

Tapies, Antoni, *El arte contra la estética*, Ariel. Madrid, 1978,
230p. (Ariel Quincenal, 137).

Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*,
Guadarrama, Madrid, 1965, 946p.

_____, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en
literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968, 318p. (Universitarios
de Bolsillo Punto Omega, 45)., 45).

Videla, Gloria, *El ultraísmo; estudios sobre movimientos poéticos
de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, 1963, 246p.

Villaurreutia, Xavier, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México,
1966, 893p.

Vogt, Paul, *Der blaue Reiter. Un expresionismo alemán*, tr.
Diorki, Blume, Barcelona, 1980, 148p.

Waldberg, Patrick, *Los iniciadores del surrealismo*, Hermes,
México-Buenos Aires, 1979, 65p. (Bolsilibros de arte, U
37).

Wellek, René y Warren, Austin, *Teoría literaria*, tr. José María
Gimeno Capella, Gredos, Madrid, 1953, 541p.

Willet, John, *El rompacabezas expresionista*, Guadarrama,
Madrid, 1970, 165p. (Biblioteca para el hombre actual).

HEMEROGRAFIA sobre Luis Cardoza y Aragón.

Aguilar, Luis Miguel, "Luis Cardoza y Aragón: las líneas de su
mano", en *Nexos*, 56, agosto, 1982, pp. 15-22.

"Yo no creo en las vanguardias: el poeta guatemalteco habla de su

- obra, de sus recuerdos, de sus convicciones", en "El Gallo Ilustrado", 668, suplemento cultural de *El Día*, 13 de abril de 1975, pp. 6-7. 6-7.
- Blanco, José Joaquín, "Luis Cardoza y Aragón, . El poeta como contemplación, la poesía como danza" (*Quinta estación*), en "La Cultura en México", 833, suplemento cultural de *Siempre!*, 8 de febrero de 1978, pp. II-VIII. VIII.
- Bustamente García, Jorge, "Luis Cardoza y Aragón: descifrar los signos", en "La Jornada Semanal", 29, suplemento cultural de *La Jornada*, 3 de agosto de 1985, pp. 2-3.. 2-3.
- Casar, Eduardo, "Luis Cardoza y Aragón atisba a Bretón" (*André Breton atisbando sin la mesa parlante*), *México en el Arte*, 9, verano de 1985, pp. 85-86.
- Castañón, Adolfo, "La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre", en "Sábado", 56, suplemento cultural de *Unomásuno*, 9 de diciembre de 1978, pp. 4-7.
- Cervera, Juan, "Luis Cardoza y Aragón: entrevista con un gran escritor", en "Revista México en la Cultura", 28, suplemento cultural de *Novedades*, 10 de agosto de 1969, p. 3.
- Cuesta, Jorge, "Luis Cardoza y Aragón", en "México en la Cultura", suplemento cultural de *El Nacional*, 10. de marzo de 1953, pp. 3.
- Charry Lara, Fernando, "Poesía de Luis Cardoza y Aragón", en *Revista de Bellas Artes*, 7, enero-febrero, 1966, pp. 102-103.
- _____, "Luis Cardoza y Aragón el misterio de lo

- real", en "Diorama Cultural", suplemento cultural de *Excelsior*, 21 de diciembre de 1975, pp. 8-9.
- Debroise, Olivier, en "La Jornada Literaria", 28, sección de literatura de *La Jornada*, 27 de julio de 1985, pp. 1-3.
- García Cantú, Gastón, "Poesía de Guatemala y prosa de México. Luis Cardoza y Aragón", en *Siempre!*, 1362, 4 de agosto de 1979, pp. 22-23.
- Glanz, Margo, "En México los tres grandes son Luis Cardoza y Aragón", en *Unomásuno*, 5 de 1978, p. 18.
- _____, "Luis Cardoza y Aragón, entre el quetzal y el águila", en *Unomásuno*, 14 de agosto de 1979, p. 18.
- Huerta, Efraín, "Libros y antilibros" (Luis Cardoza y Aragón), en "El Gallo Ilustrado", 879, suplemento cultural de *El Día*, 22 de mayo de 1977, p. 19.
- Pacheco, Cristina, "Con Luis Cardoza y Aragón", en *Siempre!*, 1365, 22 de agosto de 1979, pp. 30-31; 47, 70.
- St. Parra, Eduardo, "Luis Cardoza y Aragón, la poesía es una fuga de lo irreal", en "Diorama Cultural", suplemento cultural de *Excelsior*, 20 de abril de 1975, pp. 2-3.
- Valdés, Carlos, "Entrevista a Luis Cardoza y Aragón. El lenguaje que danza en llamas", en "Sábado", 56, suplemento cultural de *Unomásuno*, 9 de diciembre de 1978, pp. 8-10.
- Xirau, Ramón, "Luis Cardoza y Aragón: disolver las fronteras entre la poesía y la crítica", en "Diorama Cultural", suplemento cultural de *Excelsior*, 19 de enero de 1975, pp. 2-3.
- _____, *Poesías completas y algunas prosas*, de Luis Cardoza y Aragón, en *Vuelta*, 6, mayo de 1977, pp. 32-33.