

01086
8



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA ESCRITURA HETERODOXA DE LUIS CARDOZA Y ARAGÓN. LA
IMAGINACIÓN ICONOGRÁFICA EN *PEQUEÑA SINFONÍA DEL NUEVO
MUNDO.*

La Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional
NOMBRE: José Eduardo Serrato Córdova
FECHA: 11 - nov - 2002
FIRMA: Jayyngos

TESIS DE DOCTORADO EN LETRAS IBEROAMERICANAS

QUE PRESENTA

~~JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA.~~



DIVISION DE ESTUDIOS DE DOCTORADO
MEXICO

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

2002



ASESORA DE TESIS: DRA. MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Principe mala

ÍNDICE

	PÁG
INTRODUCCIÓN.	5
1.0.-LA BOCA DE POLEN: EL ULISES MESTIZO.	
1.1.-BITÁCORA DE UN POEMA I.	7
CAPÍTULO I	
2.0.-LUIS CARDOZA Y ARAGÓN, EL POETA COMO VIDENTE: <i>DIBUJOS DE CIEGO</i> .	16
2.1.-HERMENÉUTICA DEL TEXTO LITERARIO. LA APROPIACIÓN DEL TEXTO SEGÚN GADAMER Y RICOEUR.	20
2.2.-PRIMER DIÁLOGO CON LA <i>PEQUEÑA SINFONÍA DEL NUEVO MUNDO</i> .	30
2.-3.-EL <i>INCIPIT</i> . EL ALMA ROMÁNTICA Y EL SUEÑO	33
2.-4.-EL <i>INCIPIT</i> . LA ESTÉTICA MEI AFÍSICA DE GIORGIO DI CHIRICO Y LA IMAGEN DE LA INFANCIA COMO MOTIVO POÉTICO.	35
2.5.-DESCRIPCIÓN DE LA <i>PEQUEÑA SINFONÍA DEL NUEVO MUNDO</i> .	40
2.6.-EL CONTEXTO DISCURSIVO DEL UNIVERSO METAFÓRICO.	65
2.7.-METÁFORA Y REPRESENTACIÓN. SER Y PARECER. HERMENÉUTICA DE LA EXPRESIÓN METAFÓRICA.	67
2.8.-LA METÁFORA VIVA: SER Y NO SER.	68
2.9.-LA ICONOGRAFÍA DE CARDOZA Y FEDERICO GARCÍA LORCA.	80
2.10.-SEGUNDO DIÁLOGO CON LA <i>PEQUEÑA SINFONÍA DEL NUEVO MUNDO</i> . LA ESCRITURA HETERODOXA DE LUIS CARDOZA Y ARAGÓN.	84

2.11.-LA TRIPLE MÍMESIS EN LA <i>PEQUEÑA SINFONÍA DEL NUEVO MUNDO</i> .	92
---	----

2.12.-EL UNIVERSO ANALÓGICO: LA PROSA DEL MUNDO.	101
--	-----

CAPÍTULO II

3.0.-EL UNIVERSO ANALÓGICO CARDOZIANO COMO EXPRESIÓN DEL <i>ETHOS</i> BARROCO.	108
--	-----

3.1.-EL DISCURSO POÉTICO CONTRA EL "RACIONALISMO".	125
--	-----

CAPÍTULO III

4.0.-EL TIEMPO EN CARDOZA.	130
----------------------------	-----

4.1.-LA INFANCIA. UNA POÉTICA DEL TIEMPO	136
--	-----

4.2.-LAS APORÍAS TEMPORALES EN CARDOZA.	147
---	-----

CAPÍTULO IV

5.0.-LUCIDEZ Y DESENGAÑO DE LUIS CARDOZA. CONCLUSIONES	150
--	-----

5.1.-CARDOZA: UNA RACIONALIDAD HETERODOXA	158
---	-----

5.2.-BITÁCORA DE UN POEMA II. CONCLUSIÓN	163
--	-----

BIBLIOHEMEROGRAFÍA	167
--------------------	-----

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	PÁG.
<i>EL GRAN METAFÍSICO (1917), DE GIORGIO DI CHIRICO</i>	36
<i>EL GRAN MASTURBADOR (1929), DE SALVADOR DALÍ.</i>	41
<i>SAN SEBASTIÁN (1470), DE ANDREA MANIEGNA.</i>	63

ADVERTENCIA

Cuando empecé esta investigación tenía la intención de realizar una tesis sobre “la imaginación iconográfica” de Luis Cardoza. Incluso pensaba detectar las claves musicales de Johann Sebastian Bach en *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. Tal vez, inspirado por la lectura del libro de Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: Una eterna trenza dorada*, pensé que podía hacer lo mismo con la plástica, la música y la poesía. Después de dos años de investigación me di cuenta de que no me alcanzarían tres vidas seguidas para acabar un trabajo tan ambicioso. Al tiempo descubrí que Cardoza hacía mención en su poesía a una tradición muy antigua, la del pensamiento analógico. A ese tema le dediqué buena parte de mi investigación. Así que el título del presente trabajo debería ser “La imaginación analógica de Luis Cardoza y Aragón”. Por razones prácticas —mejor dicho, por las sinrazones imprácticas que implica realizar un cambio de título de último momento y por lo accidentado de este largo y sinuoso camino del registro de tesis— he optado por conservar el título original “La imaginación iconográfica de Luis Cardoza y Aragón.” En un futuro este trabajo aparecerá con el título que le corresponde.

El presente trabajo se realizó gracias a una beca otorgada por el Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT) el 17 de abril de 1998.

“Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido”
(Jorge Luis Borges, “La postulación de la realidad”).

INTRODUCCIÓN.

1.0.-LA BOCA DE POIEN: EL ULISES MESTIZO.

El presente estudio versa sobre la representación de la realidad en la poesía. En concreto, la representación de la realidad en la poesía de Luis Cardoza y Aragón. Más específicamente, la representación de la realidad en el poema en prosa *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* (1948), suma del pensamiento y de la “filosofía de la creación” del escritor guatemalteco. Al acercarme a la obra cardoziana fui adentrándome en las posibilidades del símbolo poético, en su metafísica, en su política y en su referencialidad. Con Cardoza entendí que la misión del pensamiento poético no es plantear los problemas más apremiantes del ser humano, sino darnos la posibilidad de re-crear el mundo. Con Cardoza y Paul Ricoeur entendí que el valor de una metáfora reside en su capacidad de hacernos aceptar las aporías esenciales del hombre: el tiempo y la muerte. Tal vez por eso el poeta guatemalteco pensó que la única prueba de la existencia del hombre era el poema.

El lenguaje “simbólico” de la *Pequeña sinfonía*... sigue siendo un enigma por sus raíces “irracionales” y por representar una realidad fracturada. Este poema, como toda la obra cardoziana, tenemos que ubicarlo dentro de la problemática de la “modernidad” y de la ruptura con la racionalidad del siglo XX. Este largo poema en prosa es la expresión del malestar de la razón, de la insuficiencia del saber científico para explicar la problemática del hombre. Además, por su temática, podemos considerarlo, en primera instancia, como un diálogo personal entre la cultura americana con la europea, un adelanto de lo que José Lezama Lima planteará en *La expresión americana* (1957).

Consideremos que la poesía moderna nace de un desacuerdo con el mundo racional. Así se explica el “nuevo estremecimiento” de la prosa poética de Charles Baudelaire. La poesía de Cardoza es la expresión del estremecimiento del hombre

frente a un mundo inhóspito. Jürgen Habermas explica que la modernidad del autor de *Las flores del mal* radica en que en su poesía encontró el fugaz placer del instante del que brota lo nuevo: “la modernidad arranca de la moda lo que lo histórico tiene de poético, lo que lo fugaz tiene de eterno” (Habermas 1989: 21). Así, lo irracional del símbolo poético le concede al hombre la posibilidad de reinventar el mundo. El irracional poético contemporáneo está íntimamente unido al malestar de la cultura y de las civilizaciones industriales. Si el modernismo —según Habermas y Daniel Bell— fue la respuesta a la percepción del medio social y a la conciencia del yo, la poesía es la mimesis del nuevo sentimiento de estar en un mundo que ha perdido las certidumbres que le habían prometido el progreso, la tecnología y el saber científico. El desmoronamiento de las bases racionales de la cultura se traduce en el arte en una fragmentación de la realidad:

El fragmento, o la parte, reemplaza al todo. Se descubre una nueva estética en el torso quebrado, la mano aislada, la mueca primitiva, la figura cortada por el marco, más que en la totalidad limitada. Y en la mezcla y el apretujón de estilos, se abandona la idea misma de género y de límite, de principios apropiados a un género. En efecto, podríamos decir que el desastre estético mismo se convierte en una estética (Bell 1977: 58).

Como se verá páginas adelante, la filosofía de la composición de la *Pequeña sinfonía*... está íntimamente ligada a esta fragmentación de la realidad. Podemos adelantar que para el guatemalteco la fragmentación de la realidad es la expresión del lado oculto de las cosas. Cardoza al igual que Baudelaire piensa que el poeta es un vidente que descubre las correspondencias secretas del mundo en una expresión poética aparentemente ilógica. Por esta misma razón Jorge Cuesta dijo que las raíces literarias de Cardoza habría que encontrarlas en el romanticismo:

No es extraño [...] que su naturaleza lo haya conducido al romanticismo, escuela literaria, si puede llamarse así, que en un solo temperamento junta la más exigente razón y la más desenfrenada locura, la medida pasión moral y el exceso, el amor a un orden diferente y la revolución absoluta (Cuesta 1991: 199-200).

Una nueva representación de la realidad, la fragmentación del orden del discurso poético y las inusitadas correspondencias analógicas son los elementos

que cautivan en Cardoza. Su "irracionalidad", lo absurdo, lo personal, sus obsesiones están contenidos en una gran metáfora que tiene muchos rostros y esta metáfora única es el tiempo. Si la modernidad implica estar en desacuerdo con el orden establecido por la cultura, Cardoza es, entonces, un escritor moderno. La *Pequeña sinfonía*... es un poema que lleva al límite las asociaciones analógicas de las metáforas, porque Cardoza era un explorador de los límites de la razón y el absurdo. En cierta ocasión escribió que:

Mi maldita pasión por las palabras ha recurrido a lo absurdo y lo arbitrario con igual solicitud que a la razón y a la lógica, como elementos del discurso, allende la simple concordancia de las palabras, una concordancia de los sentidos en estado naciente por la contención y la exactitud (Cardoza 1986: 834).

1.1.-BIIÁCORA DE UN POEMA.

Luis Felipe Cardoza Aragón nació en Antigua, Guatemala, el 21 de junio de 1901, fue registrado el día 27, en la fiesta de San Luis de Gonzaga, patrono de los jóvenes.¹ Hijo de un comerciante liberal, enemigo personal de El Señor Presidente, Manuel Estrada Cabrera. El joven Luis estudió en una escuela militar las primeras letras, en esos años también tuvo inquietudes científicas que lo inclinaron por la medicina. Entre los años 1918-19, podemos fechar sus primeros viajes al extranjero. En 1918, viajó a California y luego, en 1919, a Nueva York acompañando al abuelo. Posteriormente, con la promesa de estudiar medicina en París, partió hacia Europa, en 1921. Allí quiso seguir los pasos de Enrique Gómez Carrillo, máximo representante del modernismo guatemalteco.

Marco Vinicio Mejía (1995) consigna que la primera obra publicada por Cardoza, cuando éste contaba con veintidós años de edad, fue el largo poema "La canción de las Razas" (1920), de evidente influencia modernista, que fue publicado

¹ El *Diccionario de Escritores Mexicanos* consigna como fecha de nacimiento del guatemalteco, el 27 de junio de 1904. Pilar Mandujano Jacobo, colaboradora del DEM, posteriormente, cotejó la fecha con la misma Lya Kostakowsky y coincide con la que aporta Marco Vinicio Mejía (1995): 21 de junio de 1901.

por el periódico del Partido Unionista, principal organización anticabrerista. El poema, que es casi un pastiche de las “Íclitas razas ubérrimas” de la “Salutación del optimista” (1905) de Rubén Darío, es un himno a la integración de “las razas latinas”. Escribió Cardoza: “Invicta Raza de idealismo/ que como nueva Pigmalión,/ se ha enamorado de su Galatea/ que ha sido única, que ha sido eterna!” (Mejía 1995: 27) Pienso que a pesar de los grandes defectos del poema, en él se encuentran *in nuce* los temas de la identidad mestiza latinoamericana que Luis desarrolló en *La Pequeña sinfonía...*

Sabemos que Luis Cardoza llegó a Europa inmerso en el modernismo. Pronto descubrió nuevos autores en lengua francesa. Inició una lectura caótica del romanticismo francés y alemán. En la capital francesa frecuentó un círculo literario y bohemio que lo puso al día en cuestiones artísticas. Empezó por los extranjeros, leyó a Ezra Pound, T. S. Eliot y, por recomendación tanto de Alfonso Reyes como de Arturo Usler Pietri, a Joyce, especialmente el *Ulises*. Pero estos maestros también le descubrieron al otro Odiseo, el criollo, el de Vasconcelos. La imagen de Ulises fue emblemática para los jóvenes Cardoza y Miguel Ángel Asturias que se identificaron con el arquetipo del viajero que descubre sus raíces en otras tierras, conoce otras culturas y habla otras lenguas. Tal vez la imagen de Ulises los llevó a frecuentar el seminario sobre culturas precolombinas que el doctor Georges Raynaud impartía en la Ecole Pratique des Hautes Etudes. En esas clases, el poeta empezó a traducir del francés al español el *Rabinal Achí*. Después de esa experiencia, Cardoza se hizo pasar en los círculos intelectuales del barrio latino como “príncipe maya”.² De esos años data el origen de la *Pequeña sinfonía...*, poema que, según el autor, expresa el complejo de la cultura mestiza al enfrentarse a la europea. Curiosamente, el poema es también la historia de un viajero, de un Ulises que descubre su patria en París, en Grecia, en Nueva York, en La Habana y en México.

² Sobre este episodio y el trabajo de Cardoza con Raynaud y González de Mendoza, véase “El otro Río. Cinco cartas de Cardoza a José María González de Mendoza” en Serrato 2000

No puedo dejar de imaginar al joven Luis que recién acabado de llegar de Guatemala descubre la prosa poética de Baudelaire. Por su correspondencia con el Abate de Mendoza, sabemos que éste, el periodista José Frías y el dibujante salvadoreño Toño Salazar lo han puesto a leer un variopinto repertorio de autores: Jules Laforgue, Rimbaud, López Velarde, Kintaniya y Maples Arce. Después vendría el encuentro con el grupo de Breton: Aragon, Antonin Artaud y Desnos. Fruto de esos años es el poemario *Luna Park*, cuya primera edición fue ilustrada por el mismo Toño Salazar y prologada por Pepe Frías. Es un libro eufórico, lleno de regocijo por la novedad y el vértigo del nuevo siglo que apenas empieza:

Siglo XX,
 Nuevo Renacimiento,
 Aquí está la vida mía:
 Nací cuando del sollozo del último siglo,
 No se oía ni un solo eco,
 Y aeronauta ebrio de vértigo,
 ¡Lancé mi lastre al pasado
 Y me hice todo alas! (Cardoza 1977: 41)

Luis estaba embriagado de novedad, le gustaba caer como un aeronauta en medio del vértigo. Todo estaba listo para su nuevo libro, *Maestrom* (1926), poema que se adelanta al viaje de *Altazor* (1930), de Vicente Huidobro, y que recuerda el final de la novela de Allan Poe, *Narración de Arthur Gordon Pym*. El libro dejó tan satisfecho a Luis que éste le exigió a Ramón Gómez de la Serna un prólogo para su nuevo libro vanguardista *Maelstrom* (1926). El español saludó amablemente la novedad del joven poeta que “ve la vida revuelta, en líneas cruzadas sin ese suplicio de la línea recta que hay que abolir” (Cardoza 1977: 55).

Cardoza recordó los excesos de su experiencia “vanguardista” como un deseo compulsivo de ser moderno:

Lo que suponíamos originalidad no era originalidad ni talento: confundíamos vanguardia con vanguardismo. Nada más ocioso que preocuparse de la originalidad y las rupturas, que llegan solas o no llegan. Lo fresco y firme, como las manzanas que escogemos en el mercado. Leí: “Il faut être absolument moderne”. ¿Qué significaba Rimbaud? “Les grandes tête molles”, motejaba a los poetas “pasados” Lautrémont. De “vanguardia” son tanto Séneca, Berceo,

Chaucer como el Arcipreste: con diversa entonación escudriñaron el sinsentido de la vida. Baudelaire: "Vanguardia, término militar." Ser moderno consistía en recusar la antigüedad del modernismo y de tal suerte poseer cierta conciencia del pasado y del futuro (Cardoza 1986: 214-215)

En diciembre de 1926, realizó otro viaje significativo en su formación, visitó Fez, la antigua capital de lo que hoy es Marruecos. Su experiencia la escribió en un libro casi inconseguible: *Fez, ciudad santa de los árabes* (1927). Este viaje tal vez lo hizo motivado por las obras de André Gide —*El inmoralista* (1902) y, principalmente, *Amyntes* (1906)— y por encontrar un lugar místico que contrastaba con la modernidad de las urbes occidentales. Sobre la espiritualidad de la gente de Fez Cardoza recordaba en 1927:

Siento malestar, como si me asaltase una enfermedad, nostalgia viva al recordar a Fez, recuerdo insoportable real es de hiriente. No hay más vida que la vida del espíritu (y este pueblo vive así: incomparable sueño, preocupaciones trascendentales, meditación constante sobre la muerte), y toda la sangre propia y ajena derramada es debida o a rapiña nuestra, o a fe despótica, a sus almas apasionadas, a sus vidas hermosamente celestes [...] Nada me ha conmovido más que presentir la fe infinita de los árabes. Vida metafísica, profundamente espiritual, encandilados por santas palabras (Cardoza 1927: 11-12).

Tal vez por la espiritualidad que conoció en Fez, Luis se percató que con el lenguaje poético se pueden plantear con toda exactitud cuestiones existenciales. Curiosamente, al final de su vida, Cardoza declaró públicamente que tanto él como Lya se habían convertido al islamismo. ¿Sería una pervivencia de esta experiencia u otro desplante excéntrico e iconoclasta?

¿Qué sentiría el joven guatemalteco al leer por primera vez los experimentos formales de la literatura moderna? Sin duda lo deslumbró el nuevo lenguaje, la escritura automática, la fragmentación del discurso poético. Maurice Blanchot (1970) nos ha explicado que una de las características de la literatura moderna ha sido la "discontinuidad" del discurso y la "fragmentación" de la realidad. Las obras de Lautrémont, Proust, Joyce, los experimentos del surrealismo exigían un nuevo tipo de lector, uno que ya no se conformara con la excesiva racionalidad del

naturalismo. Un lector que ya no tuviera un andar metódico y medido, sino uno que experimentara la sensación del caos de las lenguas en las calles de Dublín, o bien que se identificara con las líneas “Il n’en est pas moins vrai que les draperies en forme de croissant de lune n’y reçoivent plus l’expression de leur symétrie définitive dans le nombre quaternaire: allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire”, del final de *Les chants de Maldoror*, y que fuera capaz de recuperar la imagen de la bella Nadja perdida en alguna calle de París. El Cardoza de 1925 a 1928, el mismo que tenía un modesto trabajo en la legación guatemalteca en París, descubrió las posibilidades del lenguaje de la discontinuidad. Descubrió que con este lenguaje podría reinventar el objeto de su deseo: Guatemala.

Corría el año de 1928. Luis habitaba un modesto y pequeño departamento en la calle Belzuce, número 7, a unos pasos de la iglesia de San Vicente de Paul, muy cerca de Montmatre. El poeta era un empleado de la legación guatemalteca en París, que asistía de tarde en tarde al seminario de Raynaud, en la Sorbona. Para llegar a la universidad tenía que atravesar medio París. Lo hacía con gusto porque había descubierto una veta que la modernidad de las vanguardias le había vedado: las antiguas literaturas indígenas. Luis nunca imaginó que su identidad guatemalteca la iba a descubrir en Francia. El poeta había sido cautivado por el mundo mágico del *Popol Vuh* y por el drama ritual *Rabinal Achí*. Una noche de octubre de 1928, Cardoza durante las clases magistrales de Raynaud, escuchó por vez primera la épica de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué y la tragedia del guerrero de los quichés. Tal vez el poema trágico de la región de Rabinal le hizo recordar su querida región de los montes azules de los Cuchumatanes. Le comentó a Miguel Ángel Asturias que traduciría el *Rabinal Achí* al español. Cuando llegó a su casa de la calle Belzuce, escuchó el repicar de las campanas de San Vicente, sonaban igual que las de Antigua, meditó. Entró a su departamento y buscó pluma y papel, escribió: “La fisiología del recuerdo, imponente como el hambre, obliga al viajero a la tarjeta postal, a orinar sobre los muros de mármol... Las campanas son las mismas en Pompeya, en Florencia, en Antigua.” No sabía cómo llamar al

poema que empezó a escribir, lo tituló provisionalmente “La muerte de San Dionisio.”

Era 1930, Cardoza se había alejado de París. Lo habían enviado a La Habana. Seguía escribiendo el poema que empezara en el barrio de la calle Belzuce. Al escuchar *El arte de la fuga de Bach* y *La Ofrenda Musical* pensó que su poema era una especie de “sinfonietta”. Una tarde al estar leyendo *Tirano de Banderas*, de Valle Inclán, le llamó la atención el título del primer capítulo “Sinfonía del trópico”. Ya no dudó, llamaría a su obra *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. A principios de año se embarcó hacia Cuba, durante ese viaje hizo una escala de quince días en Nueva York, una ciudad que sólo conocía por los libros *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, le había fascinado. Pero descubrió una ciudad diferente, fría y a veces lúgubre. En Lincon Square se encontró con la estatua de Dante, la plaza estaba repleta de gente fría e indiferente que ignoraba olímpicamente la efigie del poeta, nadie pensaba que era el autor de uno de los poemas más importantes de la humanidad. En ese momento cruzó la calle un carruaje tirado por un caballo, la boñiga del animal vaporeaba en medio del frío de marzo. Luis sonrió para sí, pensó que lo único verdaderamente vivo en esa ciudad era el estiércol del caballo. Esa noche visitó Harlem, al otro día se embarcó rumbo a La Habana.

En Cuba Luis era encargado de asuntos comerciales de la embajada guatemalteca. Un grupo de amigos, Luis Marinello, el poeta Barba Jacob y Luis se reunían en La Zaragoza, restaurante bohemio que frecuentaban cada tarde. Allí conoció Luis a Federico García Lorca, era mayo de 1930. El granadino acababa de estar en Nueva York, ciudad que mucho le incomodó y platicó con Luis al respecto. Ambos comentaron sobre la nueva poesía en Hispanoamérica e intercambiaron impresiones sobre la vanguardia. Federico lo animó a escribir una poesía vanguardista cercana al gongotismo de la generación del 27.³ Luis presenció, una tarde de mayo, una manifestación de empleados de la telefónica cubana que gritaban la consigna: ¡Mueran los teléfonos! Comprendió que el

lenguaje es una reinención de la realidad y que nada es más lógico y absurdo a la vez que el símbolo poético. Es más, durante su breve amistad, escribieron juntos una adaptación irreverente del Génesis para *Music Hall*. Adán lo planeó Cardoza como un personaje chaplinesco que por una serie de enredos terminaba siendo expulsado del Paraíso. Es gracias a este encuentro que la poesía del autor de *El río* se hace más experimental y más personal.

Cuando Cardoza llegó por primera vez a México, a mediados de 1930, encontró en algunos de los Contemporáneos inteligencias y propósitos afines a su ideario poético. Sus amistades íntimas fueron Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano y, de nuevo, la figura tutelar del Abate de Mendoza. Con el autor de "Canto a un dios mineral" llevó una amistad muy cercana y compartían los mismos gustos por la poesía romántica y por la crítica en general. En esos años el autor de *Luna Park* sobrevivía gracias a la publicación de "artículos de primera necesidad" que escribía para *El Nacional*. A finales de los treinta y principios de los cuarenta, Cardoza se inició en la crítica de arte, con lo cual se incorpora la tradición que había iniciado, en México, José Juan Tablada en sus crónicas neoyorquinas de los años veinte. Escribió numerosos ensayos sobre la escuela mexicana de pintura que publicó en la revista *México en el Arte*. Descubre los murales de José Clemente Orozco y la pintura de artistas jóvenes como la de Rufino Tamayo. Fue entonces que empezó la primera querrela contra el dogmatismo de la izquierda mexicana. Síntoma de su aceptación definitiva en el medio literario mexicano fue su inclusión en la antología *Laurel*, que prepararon, entre otros, Octavio Paz y León Felipe. Los enfrentamientos contra Rivera y Siqueiros, culminaron con la expulsión de Cardoza de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) y con la petición oficial de Diego Rivera de su expulsión del país. Cardoza respondió con inteligencia: "La crítica de arte es la

³ Sobre la amistad literaria entre Cardoza y García Lorca, véase "Dos poetas en La Habana" (Serrato 1998).

Venus de Milo llevando en sus manos la cabeza de la Victoria de Samotracia.”⁴ Fue en las revistas *Examen* (1932), *Cuarto Taller Poético* (1938), en donde publicó por primera vez la *Pequeña sinfonía*. . . Curiosamente, el poema paso inadvertido.

Cardoza siempre aseguró que la *Pequeña sinfonía* . . . era su poema más autobiográfico. He meditado al respecto, creo hallar su sentido en las vivencias que el poeta traduce en metáforas. Pienso en el guatemalteco que descubre por vez primera y de manera directa la cultura de Europa; pienso en su breve estancia en Londres, en su periplo por Florencia, en donde descubre el arte renacentista. Pienso también en las figuras emblemáticas que Luis ha tomado como *alter ego* de su vida y de su obra: Rafael Landívar y Bernal Díaz del Castillo. Ambos transterrados que se adaptaron a otras culturas sin olvidar las raíces de la patria. Si como dice Thomas Pavel en su ensayo sobre el exilio:

Los inmigrantes comienzan una nueva vida y encuentran un nuevo hogar; los exiliados nunca rompen el nexo psicológico con su lugar de origen. Entre las prioridades de los exiliados deben ser incluidos la naturaleza coercitiva del desplazamiento, la motivación religiosa o política, y en mantener la fe en la posibilidad del regreso (Pavel 1996: 306).

Cardoza, entonces, nunca renunció a la esperanza del regreso a Guatemala y su nexo psicológico con la patria fue el descubrimiento o la invención de un Luis Cardoza que recuerda su infancia en Guatemala, al igual que el Landívar que inventa una patria bucólica en su *Rusticatio Mexicana*, que escribió desde su exilio de Bolonia. Pero también, descubro en Cardoza el mismo síndrome del transterrado Bernal Díaz del Castillo, quien supo que dejaba de ser español para convertirse en el primer escritor mestizo de Guatemala. De igual manera, Cardoza aprendió que en su mestizaje cabían el *Popol Vuh*, Rimbaud, Baudelaire, Baudelaire, la *Comedia*, el *Rabinal Achí* y Proust.

Así, Cardoza, dejó en su poema el testimonio de un viajero latinoamericano que hizo suya la cultura europea de su momento. El poeta es como un viajero de

⁴ Un seguimiento de la querrela entre Cardoza y los muralistas, en especial con Siqueiros, lo puede encontrar el lector en “Luis Cardoza y Aragón y la plástica mexicana. La crítica de las artes y el muralismo”, en Serrato 1999.

un nuevo mundo, que como las cronistas del siglo XVI, tiene la misión de nombrar lo desconocido con metáforas inusitadas. Parodiando a Antonello Gerbi, la *Pequeña sinfonía...* es la disputa del Nuevo Mundo a través de símbolos poéticos.

La obra que estudiaremos es la expresión de la ausencia de Guatemala, pero es también el descubrimiento y la invención de una patria íntima. Mi interpretación con la *Pequeña sinfonía...* es un diálogo a través de un tema clave en la obra cardoziana en general: la representación del tiempo en el símbolo poético. El viaje que planteo a través de la obra de Cardoza inicia con una revisión del sueño como una forma de revelación poética. Después entablo un diálogo con la *Pequeña sinfonía...* en donde estudio las posibilidades especulativas de la metáfora como una opción de construir una realidad ficcional. De allí regreso a los postulados cardozianos sobre la representación de la realidad en sus dos manifestaciones más urgentes para el ser humano: el ser y el tiempo. El desenlace de este viaje nos lleva a estudiar dos de las grandes virtudes del pensamiento cardoziano: la lucidez y el desengaño

CAPÍTULO I

2.0.-LUIS CARDOZA Y ARAGÓN, EL POETA COMO VIDENTE: DIBUJOS DE CIEGO.

No escribo oscuro; oscuros son los
materiales que suelen desvelarme

Luis Cardoza y Aragón, *El río*.
Novelas de caballerías.

Noé Jitrik dedicó a Luis Cardoza y Aragón su novela *Citas de un día* (1992). En ella se describe a un poeta en el umbral de la muerte que rememora sus días de juventud. Creo que lo más destacado de la obra de Jitrik es que subraya que el guatemalteco —el personaje Zenón de la novela— es un poeta obsesionado por la memoria. Desde sus inicios hasta su obra definitiva, *El río. Novelas de caballería*, Luis Cardoza y Aragón tomó la escritura, ya fuera ensayo o poesía, como un ejercicio de autoconocimiento. Para Cardoza la memoria, la escritura y la “revelación” eran las tres esquinas del triángulo de la poesía. En su novela, donde se intercalan reflexiones narratológicas y aseveraciones filosóficas, Jitrik resume la poética de la memoria de Cardoza como: “el recurso a la nostalgia, una teoría del resto, una posibilidad de capturar lo que parece fugaz, leves marcas, resurgencias, escenas primarias abortadas en su desarrollo, desafíos a la lógica, ambigüedades, malentendidos deliberados, confusión, destrucción del argumento, aniquilación del causalismo” (Jitrik 1992: 95).

Cardoza, tal vez desde sus lecturas juveniles de la poesía de Rimbaud, descubrió que el poeta era una especie de medium de la imagen poética —por eso decía que escribía “dibujos de ciego” cuando era presa de la “embriaguez poética”. Al final de la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* Cardoza y Aragón define su escritura, que desarrollará no sólo en sus poemas sino en buena parte de sus libros de ensayo, como “realismo imaginario”, cuya característica principal es que la

“mirada” del poeta descubre, por medio de la metáfora, la presencia de lo maravilloso en las cosas aparentemente más insignificantes del mundo. Por ejemplo, en la contemplación de una imagen religiosa dentro de una iglesia, se descubre que en los rituales de la sangre se esconde el deseo sexual y que al celebrar el ritual de la muerte celebramos el ritual del erotismo:

Lorenzo teje en el fuego el nido del fénix mientras sobre la tierra corre un río más grande que el Amazonas, hecho de sangre roja y verde esperma, que con su rumor espanta a la noche misma. El hacha raja en dos a la res. Entre las entrañas de lava se revuelca el enfermo queriendo sorber aquel vigor palpitante. Inútilmente: ha muerto el Papa. Dormía entre dos robustas campesinas olorosas a montaña y a lluvia, para robar, durante el sueño, la potencia de sus duros cuerpos calientes y pulidos[...] Senos y caderas muelen flores y joyas nauseabundas. Primavera de cirios y guirnaldas asedia su carne bizarra y hace hervir la espuma de agujas engendrada entre sus ilesos muslos impacientes y en las grietas de los hormigueros (Cardoza 1992: 14-15) ⁵

Cardoza al relacionar a eros con tanatos sigue muy de cerca las enseñanzas de los grandes maestros del romanticismo, como Novalis, quien escribió: “Es extraño que la asociación entre voluptuosidad, religión y crueldad no haya atraído desde hace tiempo la atención de los hombres sobre su íntimo parentesco y su común tendencia. Es extraño que el verdadero y propio origen de la crueldad sea la voluptuosidad” (cit. en Praz 1999: 70) Este tipo de belleza lo llamó Mario Praz “la belleza medusea” y lo encontramos en autores tan distintos como Baudelaire, Flaubert y Victor Hugo. Por ejemplo, el autor de *Las tentaciones de San Antonio* decía haber encontrado la belleza perfecta en un cementerio de Jaffa:

[...] donde al entrar sentí el olor de los limoneros junto con el de los cadáveres, el cementerio hundido dejaba ver los esqueletos medio podridos, mientras que los arbustos verdes balanceaban sobre nuestras cabezas sus frutos dorados. ¿No te parece que esta poesía es completa y es la gran síntesis? Todos los apetitos de la imaginación y del pensamiento se sacian a la vez (cit. en Praz 1999: 71-72).

Percibo en la imaginación poética de Cardoza esta misma idea flaubertiana de que una metáfora exprese la “gran síntesis” del cosmos. El “realismo

⁵ Para este trabajo cito la edición de *Primera sinfonía* ... del FCE, 1992.

imaginario" de Cardoza, que muchos críticos han confundido con la escritura automática del surrealismo,⁶ tiene este gran influjo de las ideas románticas en las que resuena, además, la estética "metafísica" de Giorgio di Chirico, que el guatemalteco asimiló en su larga estancia europea de los años veinte. Así, el mundo onírico de la *Pequeña sinfonía...* recuerda las revelaciones poéticas de *Aurélia*; la desilusión romántica de la civilización que leemos en buena parte del poema derivan de *Una temporada en el infierno*; y las remembranzas del mundo infantil me parece que son eco de los ensayos que Di Chirico escribió en los años veinte para la revista *Valori Plastici*. Pero también hay una propuesta cognoscitiva que se debe desentrañar en la imagen poética. En el pasaje citado líneas arriba está, implícita, toda una propuesta filosófica que enlaza el pensamiento de Cardoza con la teoría del erotismo de Georges Bataille.

En *Dibujos de ciego* leemos: "Escribes en la arena como el caballo en la liza con sus entrañas. Te tropiezas con tus intestinos, embrollas tus pies en ellos, vas derrumbándote al otro lado, irresoluto arúspice, a pique en la noche vertical de nuevo sueño" (1969: 20). La escritura poética para nuestro poeta es una suerte de aruspicina o arte adivinatorio de la memoria; es decir, el poema es una revelación en cuyo lenguaje simbólico se expresa la esencia remota del ser humano y el escritor es el sacerdote que, a la manera del arúspice romano, lee los presagios escritos en forma de símbolos poéticos. Esta postura literaria ha sido desvirtuada por algunos críticos que postulan que la poesía es un discurso formal carente de sentido. Por el contrario, la "revelación" o la "adivinación" poética debe entenderse en un sentido figurado. No creo que la poesía sea algo que sólo se puede sentir. Al lenguaje poético debe devolverse sus posibilidades cognoscitivas. Tzvetan Todorov se quejaba, en 1970, que la interpretación racional de la poesía

⁶ Un buen ejemplo del "falso cognado" de entender la escritura de Cardoza con la escritura automática surrealista a la manera de *Los campos magnéticos*, la encontramos en la conferencias que dictaron Eveline Laroche-Sánchez y César Moro en el ciclo "El surrealismo en Latinoamérica", organizado por el IFAL en 1984.

era víctima de “un oscurantismo muy antiguo, según el cual la literatura es un objeto incognoscible” (cit. en Cohen 1982: 18).

En este trabajo considero el discurso poético —el metafórico, específicamente— como una forma de representar el mundo a través de la lengua particular y específica de la poesía. Así, al igual que el crítico Jean Cohen, tomo a la poesía como “una segunda potencia del lenguaje” y a la poética como el discurso por medio del cual se descubren sus secretos. El objetivo de mi estudio es develar la cosmovisión oculta en el lenguaje poético de Luis Cardoza y Aragón

Encuentro que en la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* y en *Dibujos de ciego* hay una continua preocupación del autor por analizar el transcurrir del tiempo. El transcurrir de la vida como angustia, como sexualidad y muerte, es el motivo principal de la escritura cardoziana. El arúspice que propone Cardoza es un adivinador paradójico, pues no vaticina el futuro, sino que recrea el pasado para conjurar la aporía clave de su literatura: el tiempo. Al respecto, escribió en sus memorias: “Un pasado que se reconoce en el porvenir es el presente. El pasado es imprevisible.” Cuando nuestro poeta escribió esto, ¿sabía que estaba citando a san Agustín? ¿Tenía conciencia de que estaba reformulando la temporalidad profunda de Heidegger? No lo creo, pero las coincidencias son asombrosas y nos abren un amplio panorama dentro de las reflexiones de Cardoza.

Para el poeta guatemalteco, al igual que para Jorge Luis Borges, la vida es una escritura continua y el mundo —en el caso específico de nuestro autor, la memoria— es como un libro lleno de símbolos, en el cual el hombre —es decir, el poeta y el lector— intenta penetrar. La escritura de Cardoza descifra la vida para aliviar la angustia del paso del tiempo. Es un intento de anular el tiempo cronológico y de reinventar el pasado. Por tal razón, los recuerdos de la infancia son obsesivos en la idea del tiempo cardoziano. El poeta encuentra, en la memoria y en la escritura, que “En la infancia hay un camino más corto que la recta para llegar a lo maravilloso. La metáfora aprehende lo inmaterial, sublima lo material, precipita el sueño” (Cardoza 1969: 116). Leer la poesía de Cardoza es descifrar los

símbolos más remotos de una infancia repensada desde la madurez. Es un viaje por los recuerdos, los deseos y los sueños. Cardoza está y no está en sus libros para entender sus metáforas no hay que meternos necesariamente en su biografía. Aunque no está de más ponernos en los ojos del niño guatemalteco que con azoro descubrió al anciano maya que mendigaba a las afueras de la catedral de Antigua; o en los del joven estudiante de medicina que hizo amistad en París con Breton, Artaud y Aragon; o en los del aprendiz de historiador que buscaba las huellas de Rafael Landívar en Bolonia, no tanto para rescatar la memoria del primer poeta guatemalteco, sino para inventar la identidad del poeta viajero Luis Cardoza y Aragón. A todo esto, para entender la poesía de Cardoza, tendremos que pensarla, entenderla y valorarla desde nuestra perspectiva posestructuralista, posmarxista y hermenéutica; tendremos que imaginar al poeta lector de Gérard de Nerval, de Lautréamont, de Rimbaud, de Baudelaire y de Federico García Lorca; tendremos que entenderla antes y después de la crisis del marxismo, de la desaparición de la Unión Soviética y de la desaparición física de Cardoza. En resumen, leer y entender a Cardoza, o a cualquier poeta, siempre implicará volver sobre los pasos del autor, como el Pierre Menard borgiano que volvió sobre las huellas de Cervantes para rescribir, línea por línea, *El Quijote*.

2.1.-HERMENÉUTICA DEL TEXTO LITERARIO. LA APROPIACIÓN DEL TEXTO SEGÚN GADAMER Y RICOEUR.

Para trazar los caminos de la interpretación de la poesía cardoziana parto de los postulados de la hermenéutica del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer. Me interesa particularmente subrayar que la explicación e interpretación del texto desde la perspectiva hermenéutica respeta el sentido global de la obra. Se establece, además, un diálogo a tres voces entre autor, obra y lector que permite traducir la obra a nuestro "horizonte" cognoscitivo. Actitud, por cierto, que algo tiene del Pierre Menard del que hablaba líneas arriba. Pero ¿qué es y para qué sirve

la hermenéutica? Para contestar esta pregunta debemos tener presente que la hermenéutica, desde sus fundamentos platónicos hasta su interpretación contemporánea, ha sido el arte –el oficio, también– de saber interrogar un texto.

Gadamer señala que una de las primeras tareas que emprendieron los hermeneutas alemanes del siglo XIX fue la de comprender e interpretar. En *Verdad y Método*, señala que para pensadores como Chladenius “el comprender lo decisivo sigue siendo entender la cosa, adquirir una percepción objetiva; no se trata de un procedimiento histórico ni de un procedimiento psicológico-genético” (Gadamer 1996: 236). El mismo Chladenius estableció una regla de oro para la hermenéutica literaria del siglo XIX: la interpretación de un texto no explica la obra completa de un autor. Y algo que es la premonición de la teoría del excedente de sentido de Paul Ricoeur: “Como los hombres no son capaces de abarcarlo todo, sus palabras, discursos y escritos pueden significar algo que ellos mismos no tuvieron intención de decir o de escribir [por lo tanto] cuando se intenta comprender sus escritos puede llegar a pensarse, y con toda razón, en cosas que aquellos autores no se les ocurrieron” (Chladenius cit. en Gadamer 1996: 237). Chladenius concluye que la única verdad objetiva que le sirve al hermeneuta es la obra misma.

Schleiermacher, tiempo después, señalará que la cuestión de la comprensión correcta de un texto es más bien la eliminación de los malentendidos por parte del intérprete. Schleiermacher busca darle autonomía a la tarea de la comprensión, llevarla más allá de la filología clásica. A diferencia de Chladenius, Schleiermacher considera, por vez primera, que para comprender una obra hace falta tener en cuenta al autor, como individuo, y no sólo sustentar la labor del hermeneuta en la supuesta objetividad del texto. Gadamer lo explica así: “Lo que se trata de comprender no es la literalidad de las palabras y su sentido objetivo, sino también la individualidad del hablante o del autor” (Gadamer 1996: 239). Schleiermacher apuesta por un camino más psicológico que gramatical o retórico en sus ideas sobre la hermenéutica. Para el filósofo alemán la hermenéutica rehace el momento psicológico en el que el autor como individuo concibió su obra. Schleiermacher

pretende reconstruir el momento de la escritura, de hecho, propone una relación dialéctica entre el interprete y el texto que Gadamer llamará —y desarrollará en extenso— “círculo hermenéutico”.

En 1882, los estudios historiográficos y hermenéuticos de Droysen apuntan hacia un cierto criterio de univocidad, innovación que enriqueció y amplió el panorama hermenéutico y actualmente sigue siendo motivo de una discusión no concluida. Pero es, sin duda, el filósofo Wilhelm Dilthey quien renovará los estudios hermenéuticos. Uno de los aportes más valiosos que Gadamer rescata de la filosofía de Dilthey es el de dar una fundamentación epistemológica no sólo a la historiografía sino a las ciencias humanísticas.

En las especulaciones de Dilthey se pone en tela de juicio la problemática relación entre el sujeto que estudia y el objeto de estudio dentro del marco científico de la objetividad y validez experimental de los resultados. En el marco de la hermenéutica, esta discusión es de una enorme importancia porque de lo que se habla es que en el contexto de la comprensión y de la interpretación, pongamos de arte o de historia, hablamos de que existen diversas posibilidades de interpretación pertinentes y no sólo una verdad objetiva. A esto hay que añadir que, según Gadamer, Dilthey considera que en la interpretación de un hecho histórico o de un texto habría que pensar en el todo y no interpretar ese hecho fragmentariamente, lo que en pocas palabras podemos traducir como una hermenéutica holística en contra de la fragmentación atomista de significados.

Dilthey, maestro en todos sentidos de la hermenéutica de Hans Georg Gadamer, buscó en su obra el fundamento epistemológico del arte. Para llegar a la comprensión de un texto, Gadamer propone un diálogo con la “circunstancia” histórica del autor, lo que podríamos llamar el círculo histórico tanto del autor como de la obra. Para Gadamer el proceso de la interpretación es un camino que se inicia con el diálogo con el texto y con la tradición en la que el autor se formó. Gadamer postula que para iniciar la interpretación hermenéutica de un texto hay que aprender el arte de interrogarlo. El filósofo alemán se remite a la mayéutica

socrática para demostrar que la pregunta que busca la hermenéutica encierra en cierta medida un saber de algo que intuimos en el texto y que aún no ha sido desarrollado, e implica el arte de desentrañar las preguntas pertinentes que el texto mismo nos dicta entre líneas

Hermeneutas como Gadamer, Ricoeur o Eco explican que existen en el texto ciertos límites para su explicación. Por su parte, el filósofo Mauricio Beuchot, en su *Tratado de hermenéutica analógica*, distingue entre una hermenéutica unívoca y una equívoca del texto. La primera, la unívoca, reconoce que hay un margen riguroso de interpretación de un texto, la segunda que hay un límite extenso en su interpretación. Beuchot propone el camino de la analogía. En cuanto a ejemplos de los excesos de una hermenéutica equívoca los encontramos en casi todos los estudios derrideanos en donde el lector puede hacer prácticamente lo que lo venga en gana con el texto.⁷ Los estudios unívocos podemos ilustrarlos con algunos excesos de la crítica marxista, en donde se pretende que el texto sea sólo una manifestación estética de la lucha de clases, como podemos ver en varias obras de G. Lukács.

Ahora bien, Beuchot, siguiendo a Peirce y a Eco, señala que hay un camino analógico que marca un equilibrio entre los extremos unívoco y equívoco de la hermenéutica. Beuchot se apoya en el esquema semiótico de Peirce para establecer que para la hermenéutica analógica debemos basarnos no tanto en *intentio operis* o *intentio textus*, mucho menos en la *intentio lectoris* sino confiar nuestra interpretación en la verídica *intentio auctoris*. Las tres *intentionis* delimitan el "contexto" que es: "una cierta fusión de horizontes, el del autor y el del lector o intérprete; el de la tradición del texto y el de la tradición del lector; o el de la tradición recibida (texto) y el de la innovación aportada (interpretación)" (Beuchot: 1997: 54). Al respecto, creo que debemos tener también cuidado con la intención

⁷ Umberto Eco en *Los límites de la interpretación* señala de manera objetiva y pertinente los abusos que un texto puede sufrir si se atiene el lector a la práctica desconstruccionista y a la eliminación de la intención del texto y la intención del autor. Cfr. *Los límites de la interpretación* (Eco 1998: 117-118). Estos mismos temas los desarrolla con más detalle en *Interpretación y sobreinterpretación* (Eco 1999)

del autor y en todo caso tomarla como una "verdad sospechosa". Paul Ricoeur señala en *Excedente de sentido* que por el mismo carácter polisemántico del lenguaje, el texto, la obra, se excede en cierta medida las intenciones del autor. La historia de la literatura está plagada de estos excesos célebres de sentido, es decir, que un autor escribió una obra con una intención determinada y la recepción de la obra fue exactamente contraria a los deseos del autor. El ejemplo más patético y trágico lo encontramos tal vez en *El inspector general*, de Gógol, pieza que fue escrita como un panegírico de la Rusia zarista y terrateniente y que fue leída y aceptada por el público como la parodia más sarcástica e hiriente de la estructura opresiva del imperio ruso del siglo XIX.

Por su parte, Paul Ricoeur tiene una idea distinta de analogía a la de Eco y a la de Beuchot, que es relevante para los fines del presente estudio. Para el autor de *La metáfora viva* lo unívoco, lo analógico y lo equívoco, debe remitirnos más que a la semiótica, a los aspectos epistemológicos del texto, puesto que hablar de equívocidad o analogía implica referirse a la noción de ser. El pensador francés parte de la siguiente definición aristotélica: "Entre lo idéntico y lo heterogéneo se sitúa lo análogo" (Ricoeur 1980: 370), y a diferencia de Beuchot, se refiere a la analogía del ser como una cuestión de orden conceptual, es decir, semántico. La analogía de Ricoeur tiene que ver con los postulados de santo Tomás respecto a la divinidad que comunica su ser a los hombres por medio de la semejanza. Buen ejemplo de esto lo encontramos en la cuarta proporcional que en matemática se explica en la relación: 6 es a 3 como 4 es a dos; y en la expresión: "El entendimiento es al alma lo que la vista al cuerpo". Más adelante abundaremos sobre este tipo de relación analógica y la metafórica de Cardoza.

En mi opinión, uno de los errores de la aplicación de la semiótica a la interpretación de texto es el de su fragmentación en sememas olvidándose de que existe un modelo holístico así como del sentido total y global del texto. Para llegar al sentido global de éste y a una hermenéutica analógica es necesario establecer un

diálogo con el sentido global del texto, con su universo referencial, que incluye lo simbólico. Sólo así tendremos una “fusión de horizontes”.

Resumiré la cuestión de la interpretación hermenéutica en palabras de Mauricio Beuchot: en la evolución de la hermenéutica ha habido el desplazamiento de una hermenéutica unívoca a una hermenéutica equívoca. Por ejemplo, en uno de los párrafos de *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* vemos a santa Águeda “avanzar sonámbula como una espada soñolienta, con sus dos globos de luz velada de leche y sangre, guiada por los discos rojos de su pecho, en donde anidaron los ojos de santa Lucía” (Cardoza 1992: 31). De entrada me llama la atención un texto, entre narrativo y alegórico, que pareciera no decir nada. Al remitirme a la crítica sobre el poema y sobre el autor, me di cuenta de que los críticos y comentaristas de Cardoza habían evitado cualquier interpretación de la *Pequeña sinfonía*... Cuando mucho, lo que los ensayistas habían escrito sobre el poeta era una especie de paráfrasis prosística de sus temas poéticos. La cuestión de la que parto en este trabajo es, básicamente, ésta ¿qué nos dice el texto, cómo se interpreta el largo poema narrativo *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*? ¿Qué claves encontramos en este poema para descifrar el universo literario del poeta?

Una lectura hermenéutica del texto implica que la experiencia artística sea un diálogo entre el tiempo del autor y del espectador. Gadamer explica que para comprender una obra hay que establecer una relación dialéctica entre el contexto histórico del objeto artístico y el contexto del espectador:

[La] experiencia artística consiste en que la obra de arte siempre tenga su propio presente, que sólo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra propiamente se había figurado. Ya se le llame entonces a eso creación inconsciente del genio, ya se dirija la mirada desde el contemplador hacia la inagotabilidad conceptual de toda declaración artística; en cualquier caso la conciencia estética puede seguir invocando que la obra de arte se comunica a sí misma [...] (Gadamer 1996: 55).

Podríamos decir que la labor de un lector o de un espectador de una obra de arte es hacer que ésta hable, pero a partir de la comprensión global de la obra misma. Para Gadamer esto implica una autonomía del texto —o de la obra

artística—, para Paul Ricoeur es el excedente de sentido que adquiere un texto. No deja de ser significativo que tanto el filósofo alemán como el francés hablen de una autonomía y de la mudez del lenguaje artístico. La revolución del arte es para Gadamer “el enmudecer del cuadro”, para Ricoeur el texto está mudo como una partitura y la voz del texto, la música, está encerrada entre líneas para que el lector la haga hablar:

Con la escritura, el sentido verbal del texto ya no coincide con el sentido mental o la intención del texto. Esta intención es a la vez lograda y abolida por el texto, que ha dejado de ser la voz de alguien presente. El texto está mudo. Se obtiene una relación asimétrica entre el texto y el lector, en la cual solamente un miembro de la pareja habla por ambos. El texto es como una pauta musical y el lector como el director de la orquesta que obedece las instrucciones de la notación. En consecuencia, comprender no es meramente repetir el acontecimiento de habla en un acontecimiento similar, es generar uno nuevo, empezando desde el texto en que el acontecimiento inicial se ha objetivado (Ricoeur 1995b: 87)

El texto, entonces, es un ser autónomo del autor: no es su biografía, no es su *alter ego*. La obra es un ente con vida autónoma a la que el lector puede darle un rostro pertinente. Para que el lector se convierta en un creador de la obra, ésta debe pasar por un proceso de comprensión y de asimilación. Por eso, el acto de interpretación de un texto es un ejercicio de traducción: el sentido interno de la obra misma nos lleva a su interpretación global y a su significado profundo. La misma naturaleza del lenguaje hace que el texto tenga independencia, es decir, que diga más que lo que el autor pensaba. Ricoeur dice que la interpretación de un texto no significa encontrar la intención del autor por medio de una empatía psicológica entre el autor y el lector, sino llegar al sentido global —holístico— del texto mismo:

En otras palabras, tenemos que hacer conjeturas sobre el sentido del texto porque las intenciones del autor están más allá de nuestro alcance [...] El rebasamiento de la intención por el sentido significa, precisamente, que la comprensión se lleva a cabo en un espacio no psicológico y propiamente semántico que el texto ha forjado cortando los lazos que lo unían a la intención mental de su autor [...] (Ricoeur 1995b: 88).

La comprensión de un texto implica entenderlo de manera global. En la lectura hermenéutica el primer paso en firme es respetar el sentido holístico de la

obra. Este paso fundamental parece que en muchos casos se olvida, sobre todo cuando el crítico hace una fragmentación semiótica del texto. El sentido holístico implica una lectura entre líneas del significado total del discurso, saber que la multiplicidad de sentido de un signo está regida por un sentido mayor y que la obra está abierta pero hasta ciertos límites:

En primer lugar, explicar el sentido verbal de un texto es explicarlo en su totalidad. Aquí dependemos más del análisis del discurso como trabajo que del análisis del discurso como algo escrito. Una obra del discurso no es más que una secuencia lineal de oraciones. Es un proceso acumulativo, holístico (Ricoeur 1995b: 88).

Desde la hermenéutica del texto Ricoeur hace un repaso crítico de las herramientas lingüísticas de la semiótica y del estructuralismo. Sus cimientos filosóficos son los mismos que los de Gadamer. Un concepto básico en la teoría de la interpretación de Ricoeur es el de la apropiación de un texto, que es similar a la de fusión de horizontes de Gadamer: "el horizonte del mundo del lector se fusiona con el horizonte del mundo del escritor..." (Ricoeur 1995b: 104). Y esta fusión de horizontes se da sólo cuando el lector ha hecho una lectura y comprensión objetiva de la autonomía del texto:

El significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él; no es algo oculto, sino algo develado. Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto. La comprensión tiene que ver menos que nunca con el autor y su situación. Intenta captar las proposiciones del mundo abiertas por las referencias del texto. *Entender un texto es seguir sus movimientos desde el significado a la referencia: de lo que dice a aquello de lo que habla.* En este proceso el papel mediador que desempeña el análisis estructural constituye tanto la justificación de la aproximación objetiva como la rectificación de la aproximación subjetiva del texto. Estamos definitivamente obligados a identificar la comprensión con algún tipo de captación intuitiva de la intención que subyace al texto. Lo que hemos dicho acerca de la semántica profunda, fruto del análisis estructural, más bien nos invita a pensar en el sentido del texto como un mandato proveniente del texto, como una nueva forma de ver las cosas, como una orden de pensar de cierta manera (Ricoeur 1995b: 100).

Por tanto, la apropiación de un texto implica:

No la intención del autor, que supuestamente está oculta detrás del texto; no la situación histórica común al autor y a sus lectores originales; no las expectativas o

sentimientos de estos lectores originales; ni siquiera la comprensión de sí mismos como fenómenos históricos y culturales. Lo que tiene que apropiarse es el sentido del texto mismo, concebido en forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento. En otras palabras, lo que tiene que ser apropiado no es otra cosa que el poder de revelar un mundo que constituye la referencia del texto. De esta manera estamos tan lejos como es posible del ideal romántico de coincidir con una psique ajena. Si se puede decir que coincidimos con algo, no es con la vida interior de otro ego, sino con la revelación de una forma posible de mirar las cosas, lo que constituye el genuino poder referencial del texto (Ricoeur 1995: 104)

Entiendo, pues, las propuestas de Ricoeur como la búsqueda de la referencia a un mundo al que puede accederse a partir de la revelación del texto. En un movimiento de lo "que dice el texto a lo que habla". Podríamos decir, también, que el ejercicio de la hermenéutica en el campo estético es un proceso de comprensión y de traducción del objeto artístico. Pero en el caso del poema, o de cualquier texto literario, nos enfrentamos, además, a una cuestión lingüística. Ricoeur, en sus obras más importantes, subraya el olvido de la semántica del texto por parte tanto del estructuralismo como de la semiótica. Estas aproximaciones no nos garantizan una lectura objetiva de la obra, por el contrario reducen, muchas veces, el significado profundo y holístico del texto a una descripción esquemática de oposiciones que no dicen nada del mismo. Buen ejemplo de esto lo encontramos en la revisión de los análisis del mito desde la perspectiva estructuralista de Lévi-Strauss que Ricoeur critica en la *Teoría de la interpretación*, en la que se demuestra que la descripción textual estructuralista deja de lado el sentido profundo del texto. La hermenéutica camina por senderos diferentes a los del estructuralismo por eso encuentro que son irreconciliables las ideas de Vladimir Propp, las de Lévi Strauss y Roland Barthes con las ideas fundamentales de Paul Ricoeur.

Estoy a favor de una crítica mesurada como la que desarrolla Umberto Eco en *Interpretación y sobreinterpretación*. El crítico italiano propone que se deje hablar al texto mismo sin necesidad de esquemas. Ya que en un texto confluyen una multitud de significados y lenguajes, el crítico debe tener la sensibilidad de descubrir estas voces secretas y dejarlas hablar. El hermeneuta, retomando la imagen de Ricoeur, es el director de orquesta que debe buscar hacer una lectura

armónica de su partitura —el texto— pero desde una perspectiva creativa y no desde la mesa de disecciones. De allí la diferencia entre un ensayo y el reporte de una autopsia. El crítico está a medio camino entre la creación y el asesinato. Para Mauricio Beuchot la hermenéutica es la culminación del análisis realizado por medio de la semiótica y de la lingüística. Si los estudios sintácticos y semánticos describen el funcionamiento de un texto, la hermenéutica lo ubica en el tiempo. Así, la hermenéutica:

no es una supersemiótica que desplace y anule esos otros enfoques, sino una comprensión sintética y global que vive y se nutre de ejercicios como el de la pragmática en la filosofía analítica o el de Greimas en la semiótica francesa, y conduce la investigación hacia el nivel reflexivo en el que el lector y el texto se contextualizan el uno al otro en función del mundo al que tratan de referirse. De esta manera, la hermenéutica viene a atar diversos cabos sueltos del análisis, intenta aglutinar y coordinar el cierre del sistema y la apertura del mismo a un mundo referido más allá de su sentido intraestructural (Beuchot 1997: 92).

El símbolo poético, según Paul Ricoeur, es “una variedad de formas, la actividad simbólica carece de autonomía. Es una actividad que está confinada, y es la tarea de muchas disciplinas el revelar las líneas que atan a la función simbólica con esta o aquella actividad no simbólica o prelingüística” (Ricoeur 1995b: 71). Esta manera de entender la función simbólica del lenguaje, que no tiene nada que ver con la propuesta por Roman Jakobson, parte de un planteamiento hermenéutico del excedente de sentido. Paul Ricoeur en *La metáfora viva* plantea, acorde con una hermenéutica holística, la necesidad de estudiar la metáfora poética desde una perspectiva amplia y no, como lo ha hecho la retórica, desde una comprensión palabra por palabra, sino desde sus enunciados. El filósofo francés entiende el fenómeno de la metáfora no como una frase sino como discurso. Antes de analizar las características del discurso metafórico como representación del mundo, sería conveniente regresar a la obra de nuestro poeta.

Respecto de la lectura hermenéutica de una obra quiero detenerme un poco en lo que al respecto ha expresado Gadamer en su ensayo “Palabra e imagen (‘Tan verdadero, tan siendo’)” (1996:279—307), en donde el filósofo explica que la verdad

del texto la hace emerger el propio lector por medio de un proceso lento y continuo de reflexión:

Apliquemos esto al arte. No preguntamos, entonces, tanto por lo que aquí emerge o se muestra. Antes bien, decimos que emerge, sin más. Y lo decimos tanto en el caso de la imagen como en el caso de la lengua y su potencia poética. Con ellos, hacemos experiencia. Ese 'hacer' no se refiere propiamente a un actuar o a un obrar, sino, antes bien, a lo que se nos abre cuando comprendemos algo correctamente. Así pues no se trata, en modo alguno, de que con la lectura pongamos algo que no está ahí. Antes bien, con la lectura sacamos lo que hay dentro, de tal modo que emerge (Gadamer 1996: 294).

Ahora bien, esta "verdad" —que como señala el mismo Gadamer, los filósofos griegos identificaban con lo "bello"— es algo que no se había notado antes en la obra de arte y que por medio del proceso de lectura se ha hecho manifiesto. Por tal motivo, la lectura "Más que de un obrar, se trata de un demorarse que aguarda y se hace cargo: que permite que la obra de arte emerja. Oigamos de nuevo al lenguaje: lo que así emerge 'le dice algo a uno', como solemos decir, y el interpelado está en un diálogo con lo que ahí emerge" (Gadamer 1996: 295). El acercamiento que desarrollo en este trabajo parte de una relectura meditada de los temas cardozianos, "la verdad" que mis reflexiones han sacado a flote; esto es lo que explico en las siguientes páginas.

2.2.-PRIMER DIÁLOGO CON LA PEQUEÑA SINFONÍA DEL NUEVO MUNDO.

Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo es el más autobiográfico de mis papeles. ¿Sabrán leerla los psicoanalistas? Apenas si con el sueño nada más rozamos, apenas, la realidad.

Luis Cardoza y Aragón, *El río*.

El asunto de *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* es la descripción de un viaje onírico a través del cual el poeta-vidente nos describe en símbolos poéticos la deshumanización de las ciudades e intercala visiones de una remota edad heroica,

cuando el hombre se convertía en dios por medio del sacrificio con recuerdos de la infancia, cuando todo era asombro y novedad. Cuando Cardoza escribe sobre la deshumanización de la ciudad hay en sus palabras resonancias del T. S. Eliot de *La Tierra baldía*, la ciudad neoyorquina del John Dos Passos de *Manhattan Transfer*, el romanticismo del *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, la teoría metafísica del arte de Giorgio di Chirico e incluso la recuperación de los recuerdo de la infancia del propio Cardoza.

Una de las primeras preguntas que el lector se hace es ¿por qué *Pequeña sinfonía*?⁸ ¿Por qué Cardoza busca darnos una clave musical para interpretar su texto? El poema de Cardoza pertenece a la estirpe de *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire y de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. El poema narrativo, escrito en prosa es, como dije arriba, la narración de un viaje. Es una clase de tránsito intelectual por espacios simbólicos que tienen algunos elementos plásticos. El epígrafe con que podría haber iniciado el poema podría haber sido la dedicatoria de Baudelaire a Arsene Houssaye, en *Le Spleen de Paris*:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, suficientemente dúctil y nerviosa como para saber adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? [...]. De la frecuentación de las ciudades enormes, del crecimiento de sus innumerables relaciones nace sobre todo este ideal obsesionante (Baudelaire 1986: 46).

El texto de Cardoza también está a medio camino entre la narrativa, el poema y el ensayo. En un inicio lo podemos tomar como una lectura de la ciudad y lo que ella encierra, y que sólo el poeta puede traducir en símbolo. En Baudelaire es París, en García Lorca es Nueva York, en Cardoza es Antigua, Guatemala, la Gran Tenochtitlan, París y Nueva York, la Habana o Pompeya. La obra de Cardoza puede leerse asumiendo una doble vertiente. Podemos leerlo como un poema lleno de imágenes simbólicas, pero, en una segunda lectura, también podemos leerlo

⁸ En el título del poema encuentro una resonancia del capítulo I de *Tirano Banderas* (1924), "Sinfonía del trópico", en donde se describe el escenario exótico y cruel de Santa Fe de Tierra Firme. Sin duda, Cardoza también evoca en el título de su largo poema la novela de Valle Inclán.

como la narración de un viaje a través de la historia y los símbolos culturales más importantes de occidente. En esta última vertiente encontramos que Cardoza se apoya en una tradición literaria muy al uso entre los escritores del siglo XVIII y del XIX. Me refiero al *flannêur*, cuya obra está inspirada en la observación que un viajero curioso hace de una calle, de una ciudad, de un río, de una cultura. Pero una influencia determinante en el imaginario poético de Cardoza son dos obras de Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* e *Illuminations*; gracias a éstas el guatemalteco comprendió que las vivencias pueden ser traducidas por el símbolo poético y tener una fuerte carga semántica, y que pueden ser borradas las fronteras entre el poema y la prosa.

Walter Benjamin estudió el tema del *flannêur* en Baudelaire y en Edgar Allan Poe. Sería oportuno demorarnos un poco en las ideas del filósofo alemán. Benjamin señala que Poe, en "El hombre de la multitud", más que tener una perspectiva del tipo del *flannêur*, describe la muchedumbre de las calles de Londres como síntoma de la deshumanización de las grandes ciudades. El caso del *Spleen de París* de Baudelaire es diferente. El poeta crea un cuadro de personajes marginados o grotescos pero sin la atmósfera de las masas autómatas del cuento de Poe. A esta visión del *flanêur* tendríamos que agregar la de New York de John Dos Passos y la de Londres de la *Tierra baldía* de Eliot. Para nuestro interés resulta importante la visión urbana de los poemas de Rimbaud antes mencionados. Estos autores crean la imagen paradigmática de una urbe que devora y enajena al ser humano. Cardoza sigue en parte este arquetipo, pero, además, inventa una ciudad íntima. Podríamos decir que el guatemalteco describe ciudades internas, intelectuales: descubrimos una Antigua íntima, la del recuerdo, no tanto la histórica, objetiva y concreta, sino una ciudad de la imaginación, del deseo y de la memoria. Curiosamente, la descripción de este mundo simbólico es muy parecida a las visiones oníricas de *Aurélia* de Gérard de Nerval.

En la mirada de Cardoza están los recuerdos e imágenes de la casa materna, la multitud de un mitin en La Habana, las lecturas de su infancia, la parodia del

misticismo de Nerval y la soledad urbana de Nueva York. Extrañamente, algunos de los lectores de Cardoza, como Vinicio Mejía y Jorge Boccanera, por mencionar algunos, deducen, equivocadamente, que la influencia de *Poeta en Nueva York* en la poesía del guatemalteco es la imagen de la ciudad. Creo que están prejuiciados por la mención de la urbe en el título del libro y no reparan en el sentido de los poemas del granadino. Si hacemos un repaso de los elementos simbólicos de los poemas de *Poeta en Nueva York* y de las imágenes de la *Pequeña sinfonía* descubriremos que la mayor deuda de Cardoza con Lorca es la recuperación, como motivo literario, de la memoria infantil como fuente y origen de la imaginación iconográfica

2.3.-EL INCIPIT: EL ALMA ROMÁNTICA Y EL SUEÑO.

Muchos críticos han señalado que un texto no comienza en la primera línea, sino que más bien comienza en el terreno movedizo del *incipit* —paratexto—, que puede ser el título mismo de la portada del libro o el prólogo del mismo. También puede comenzar con los epígrafes, que son como guiños o claves que el autor da al lector. El *incipit* da pistas para entender el texto o bien para crear una atmósfera y entrar, desde que se abre el libro, en la materia que propone el autor. En el caso de la *Pequeña sinfonía*... Cardoza cita a cuatro autores. Hay dos pequeñas referencias, una de Percy Bysshe Shelley: “La distinción entre poetas y escritores en prosa es un error vulgar”; y otra de Ezra Pound: “La poesía debe estar tan bien escrita como la prosa”.⁹ Estos dos epígrafes advierten al lector que tenga cuidado con los géneros que tradicionalmente se consideran diferenciados. Cardoza nos advierte que para él poesía y prosa se han unido, y que es mentira que haya una clara diferencia

⁹ Las citas de Shelley y de Pound, por una lamentable errata, no aparecen en la reedición del Fondo de Cultura de 1992. Esto ocasiona no sólo una grave mutilación a los epígrafes sino que hace que el prólogo que Cardoza agregó a su poema en 1969 no se entienda cuando alude a las palabras de los poetas.

entre ambas. Además, en la cita de Pound nos dice el autor que su obra no es un capricho de la musa de la poesía sino que está construida rigurosamente, cosa muy importante en la interpretación del *ars combinatoria* de la imágenes poéticas de la *Pequeña sinfonía*...

Los epígrafes más significativos para la interpretación global de la obra son dos largos fragmentos, uno de la *Aurélia* de Nerval y otro de Giorgio di Chirico. En el epígrafe tomado de Gérard de Nerval se habla del sueño como una forma de conocimiento poético y existencial. Cardoza le debe a Breton haberlo introducido a la lectura de los autores románticos franceses. Apunta Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño* que Nerval, como Novalis, fue un explorador del mundo del inconsciente a través del sueño. En el prólogo de la edición de 1969 a la *Pequeña sinfonía*, escribió Cardoza que "Leyendo a Gérard de Nerval, en *Aurélia*, encontré lo que nubladamente intuía, concretado con palabras fulminantes que recojo como epígrafe, con otras de Shelley, de Pound y de Giorgio de Chirico, el metafísico de *Las musas inquietantes y Nostalgia del infinito*" (Cardoza 1992: 7). La cita de Cardoza, que curiosamente es la misma que hace Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño*, es una definición del mundo onírico muy cercano a los propósitos del *Primer manifiesto surrealista* de André Breton, en lo que se refiere a la importancia del mundo onírico:

Me lancé a una audaz tentativa. Resolví capturar el sueño y arrancarle su secreto. —¿Por qué me dije, no forzar por fin esas puertas místicas, armado de toda mi voluntad, y dominar mis sensaciones en vez de soportarlas pasivamente? ¿No será posible domar a esa quimera seductora y terrible, imponer una regla a esos espíritus de las noches que se burlan de nuestra razón? El dormir ocupa la tercera parte de nuestra vida. Es el consuelo de las penas de nuestros días o la pena de sus placeres; pero nunca he sentido que el dormir sea un descanso. Después de un sopor de algunos minutos, comienza una nueva vida, emancipada de las condiciones del tiempo y del espacio y semejante, sin duda, a la que nos aguarda después de la muerte... Desde ese momento me esforcé por buscar el sentido de mis sueños, y esta inquietud influyó sobre mis reflexiones del estado de vigilia. Creí comprender que entre el mundo externo y el mundo interno existía un vínculo (Béguin 1981: 438).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Habría que señalar que hay un paralelismo asombroso entre *Aurélia* y la *Pequeña sinfonía*... Al compararlos pareciera que el poeta guatemalteco utilizó la obra de Nerval más que como referencia o motivo literario como una especie de método de exploración del inconsciente, pues los resultados de la exploración en ambos llevan al rescate de la memoria de la infancia como fuente inagotable de imágenes simbólicas. En muchos sentidos la obra de Nerval abrió los caminos de la poesía cardoziana, más exactamente de sus imágenes poéticas. Gérard de Nerval es un vidente que explora las fantasías de la infancia y tiene la visión onírica de ciudades imaginarias. Es por excelencia el poeta visionario, él mismo se definía como un profeta y vidente predicho en el Apocalipsis (Béguin 1982: 9). Con la poesía de Nerval, Cardoza aprendió que el imaginario, la memoria, los sueños y el inconsciente son parte fundamental de la realidad.

Podríamos interpretar *Aurélia* como una narración del descenso al infierno interior y personal por medio de los sueños. El motivo del viaje está presente en Nerval y en Cardoza. No está de más señalar que, en este sentido, la *Commedia* de Dante fue interpretada por los escritores románticos como un viaje fantástico y onírico. Béguin afirma que Nerval "arma sus escenas con elementos reales conservados por la memoria: la lógica diferente que es ya la suya lo conduce a otras conclusiones, que parten del convencimiento de que el mundo de la imaginación es tan real como el [diurno]" (Béguin 1982: 53). Cardoza es tan fiel al viaje iniciático de Nerval que el guatemalteco llega a parodiarlo. Si el final del viaje onírico de Nerval es la contemplación extática de Dios, en Cardoza el clímax de la ascensión del yo no es la visión de la imagen luminosa de Dios, sino la participación cósmica de la plenitud de lo absoluto, en una especie de orgasmo de la Gran Cadena del Ser.

2.4.-EL INCIPIT: LA ESTÉTICA METAFÍSICA DE GIORGIO DI CHIRICO Y LA IMAGEN DE LA INFANCIA COMO MOTIVO POÉTICO.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El segundo epígrafe, la segunda parte del *incipit* de la *Pequeña sinfonía*, es la cita de un fragmento del ensayo que Giorgio di Chirico publicó en la revista *Valori plastici*, en la que colaboró de 1918 a 1924, para explicar su teoría del “arte metafísico”, definición que, al parecer, Apollinaire aplicó a las primeras pinturas de Di Chirico. El texto titulado “Sobre el arte metafísico” se refiere a algunos temas del arte nuevo que son, en cierto sentido, prefiguraciones de las ideas surrealistas de Breton. El pintor habla de la relación del artista con los sueños y la locura. El artista creador, como el loco o el psicótico, tiene el poder de descubrir aspectos ocultos en la realidad o en las cosas. El artista descubre cosas en el sueño, lo que algunos psiquiatras han tratado de explicar como un trastorno psíquico.¹⁰ El artista y el “loco” descubren nuevas formas de arte y de vivir: “Que la locura sea un fenómeno inherente a toda profunda manifestación de arte es una verdad axiomática” (Di Chirico 1990: 65). El artista y el que padece cierta suprasensibilidad psicológica son, en este sentido, videntes.

Lo metafísico para Di Chirico es una actitud que se manifiesta desde el arte grecorromano hasta la pintura impresionista. La mirada metafísica del artista es aquella que devela “el drama cósmico y vital que envuelve a los hombres y los constriñe dentro de sus espirales, donde pasado y futuro se confunden, donde los enigmas de la existencia, santificados por el soplo del arte se despojan del aspecto enmarañado y aterrador que fuera del arte el hombre imagina.”¹¹ En la estética metafísica de Di Chirico, encontramos esta cita que es relevante para el imaginario poético de Cardoza: “*Pour qu’ une oeuvre d’art soit vraiment immortelle il faut qu’elle sorte complètement des limites de l’humain: le bon sens et la logique y feront défaut. De*

¹⁰ Algunos psiquiatras han estudiado profusamente la relación entre trastornos psíquicos y creación artística como Philip Sandblom, *Enfermedad y creación*, 1982 y Kay Redfield Jamison, *Marcados con fuego. La enfermedad maniaco-depresiva y el temperamento artístico*, 1993. Estas obras son testimonios clínicos de lo que los artistas románticos ya habían descubierto hacia más de un siglo.

¹¹ Alberto Savinio, hermano de Giorgio di Chirico, publicó, también, en la revista *Valori Plastici*, en 1919, un largo estudio sobre las tendencias metafísicas en el arte. El artículo se titula “Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo” y en él Savinio estudia, además

cette façon elle s'approchera du rêve et aussi de la mentalité enfantine" (Giorgio di Chirico cit en Marcel 1978: 19). Encontramos, pues, que la importancia de la mentalidad infantil como forjadora de universos simbólicos la encontró Cardoza tanto en *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, como en los escritos de Di Chirico.

Por otra parte, una presencia significativa en el texto es la del Dante de la *Commedia* —específicamente la del *Infierno*. Se nos habla de un Dante que camina por Nueva York y que transita por varias etapas de la historia universal: el descubrimiento de América, la guerra de Salamina, la invasión de los cruzados a Jerusalén. En la narración se intercalan dos visiones, dos puntos de vista, el de Dante y el de un niño que descubre los simbolismos de la iconografía religiosa. La sucesión de imágenes y visiones produce un discurso que da al lector la idea de estar viendo imágenes simultáneas como cuando se contempla un mural o una ciudad colonial fragmentada y detenida en el tiempo, como la propia Antigua.

De acuerdo a nuestra lectura del *incipit*, podemos establecer inicialmente que la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* pertenece tanto a la estirpe de *Aurélia* de Gérard de Nerval, de *Une saison en enfer* o *Illuminations* de Arthur Rimbaud, de *Nadja* de André Breton como a *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, si pensamos en la visión de la ciudad, de la infancia y en el lenguaje iconográfico que unen al guatemalteco con el granadino. Asimismo, el largo poema narrativo es como una premonición de la visión muralista del *Canto general* de Pablo Neruda. Pero la obra nace también en la vertiente del auge del muralismo y de la técnica narrativa que John Dos Passos inaugura en *Manhattan Transfer*; pero no sería ocioso leer a la luz de las propuestas de la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* la evolución de todo el "sistema" metafórico de Luis Cardoza y Aragón; es decir, la metafórica de sus obras más significativas. En 1927, escribió el poema "Radiograma a don Luis de Góngora".¹² El texto es importante porque es la unión entre la estética

de describir la evolución del concepto "metafísico", los aspectos metafísicos de Cézanne, Carrá y di Chirico.

¹² El poema es poco conocido y por eso lo reproduzco íntegramente. Cf Cardoza 1977: 100, 101: "¡No sé verdaderamente cómo imaginarle, claro y enorme amigo!/Le veo en un jardín de orquídeas, Júpiter jovial,/un haz de infinitos en la mano /Como un laberinto de espejos poblados

estridentista de la etapa juvenil del guatemalteco —sobre todo en las imágenes de la tecnología que provienen de los libros de Kintaniya, *Avión y Radio*— con la recuperación de Góngora por parte de los jóvenes poetas españoles de la generación del 27, como García Lorca, Aleixandre y Gerardo Diego. La escritura en esta etapa de Cardoza es un ejercicio de recepción de diversas poéticas en la que se tiende una red intertextual entre los clásicos barrocos, los autores románticos y los surrealistas. Cardoza, en este sentido, compartió la búsqueda poética de este “vanguardismo barroco” con algunos de los Contemporáneos, como Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano y Jorge Cuesta

No está de más señalar la entrevista que Heliodoro Valle hizo a nuestro poeta, en 1940, en la que se consigna que: “[*Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*] se trataba de una obra de absoluta creación, en donde había tratado de definir y explicar el complejo del mestizo de América, en relación con lo europeo.”¹³ Por su parte, José Emilio Pacheco (1977), en el prólogo a la *Poesía completa*, señaló que haría falta estudiar los nexos entre las poética de *Pequeña sinfonía...* y *Poeta en Nueva York*. Al respecto, hay que dejar claro que uno los nexos más importantes entre

de sirenas,/como un gran caracol marino,/como un gigante con temor de niño,/como una guillotina que cortase rosas,/como un calidoscopio de ternuras /¡No sé verdaderamente cómo imaginarle!/He ahumado mis lentes para verle mejor /Su verso madreporico, lleno de miel y alcohol,/me ciega Aladino enloquece en su cataclismo de milagros:/usted es el más antiguo ejemplo de movimiento perpetuo/y el más moderno de todos los poetas /Sus versos claros peces en globos de cristal,/maravilloso acuario /Todo es en usted terriblemente oceánico,/oh pulpo con manos de ángel /Iemo al abrir su libro que los versos vuelen;/Mallarmé escribió su vida —simple y maldita—/con plumas de las alas de esos pájaros de sol /Abrió usted las esclusas del cielo/y el cielo nos diluvia/llanto delicado:/¡qué canto el suyo, capilar y concéntrico, universal,/con el centro en todas partes, como decía Pascal/de los espacios!/La villa láctea de su canto es futura maravilla/de cotidiana aurora como el sol /El tiempo para usted no existe./Es tan grande su obra que jamás podrá ser plenamente actual:/resbala entre los años,/como un pez entre mis manos,/joven de cien años a cada centenario /No será inoportuno enviándole mis libros /Nada tiene que hacer en esta perentoria declaración de amor,/oda fracasada, epopéyica y conservadora,/para mis sueños cebo, como a peces fuese anzuelo /¡Ah! su Musa tan bella en su estrabismo:/sus manos fueron otras, sus labios y sus ojos otros/para vivir con esa vida de continente muerto /Atlántida, Cipango poético,/dígame a mí, su hermano mínimo,/para quien es usted enorme y tierno, como nodriza a un niño,/si el sueño es vida gongorizada,/¿qué fue su sueño?” Además, se conoce el testimonio escrito de Cardoza estudió el estilo gongorino bajo la tutela del erudito hispanomexicano José María González de Mendoza.

¹³ Esta nota la encontré en el Archivo Lya Kostakowsky y Luis Cardoza, expediente 126, caja 3. El documento no tiene fecha, pero infero que data de 1940.

ambas poéticas tiene que ver con el descubrimiento de la infancia como voz poética y como fuente de visiones poéticas que son el descubrimiento de la iniciación sexual a través de símbolos sagrados, la invención imaginaria y el recuerdo de la patria perdida. Al respecto Gilberto Prado Galán, en su paráfrasis y comentario de algunas obras de Cardoza, ha señalado que “Dante–Cardoza emprende el recorrido de la infierno–memoria guiado por la imagen de la infancia evanescida” (Prado Galán 1997: 25). No coincido con Prado Galán en lo que se refiere a que en el poema se habla de la infancia como una recuperación de un paraíso perdido. Por el contrario, pienso que la imagen de la infancia en Cardoza está más relacionada con lo que Federico García Lorca escribió en un poema del ciclo *Poeta en Nueva York*. El poema es “Infancia y muerte”, cuyo inicio es “Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!./comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos/y encontré mi cuerpecito comido por las ratas[.]” Este poema que habla de la infancia, en absoluto es la búsqueda del paraíso perdido. En el caso de nuestro poeta la infancia es el umbral de lo siniestro o del descubrimiento de la sexualidad, no es un reencuentro con el edén perdido: Cardoza nunca creyó en el regreso a la armonía primigenia. Tal vez por eso escribió: “No estoy de vuelta de las cosas, nadie está de regreso de nada porque nunca vamos a ningún lado”. En Cardoza la imagen de la infancia no sólo es un recurso literario sino es una forma de autoconocimiento.¹⁴ En *Dibujos de ciego* (1969) el poeta hace una reflexión de su poética sobre la infancia: “Lo imaginario –eso que acontece en alguna parte–, y lo real nunca se dan la espalda en la niñez recurrente, henchida de coherencia y metafísica, en que las cosas son más perentorias, inmediatas y concretas: guardan más brillo, más relieve y densidad. Una visión no sólo más potente, sino más virgen y como más

¹⁴ Vale la pena recordar lo que escribió en *Guatemala: las líneas de su mano* (Cardoza 1976: 29), cuando regreso al seno de la patria: “Cierro los ojos y los abro en el recuerdo, en su noche maravillosa de sol agudo, en donde, lentamente todo surge lleno de sed y de zozobra. Porque mientras voy recorriendo sus parques abandonados, alumbrándome con el corazón que llevo como una lámpara, sed y zozobra me guían de la mano, como si fuese un niño, ciego y triste, a punto de encontrar el inexistente paraíso perdido”

acústica”, concepto que me remite a la idea de la estética metafísica de Giorgio di Chirico que he mencionado líneas arriba.

2.5.-DESCRIPCIÓN DE LA PEQUEÑA SINFONÍA DEL NUEVO MUNDO.

Para interpretar el poema es necesario iniciar un primer diálogo directo con su mundo simbólico. Cardoza y Aragón calificó su escritura como la búsqueda de lo “real imaginario”. Esta idea que nace a la luz de sus experiencias con las vanguardias y de su educación estética a partir de la plástica europea, la encontramos tanto en el prólogo de la *Pequeña sinfonía* como en la parte final del poema mismo. Conviene detenernos en algunos puntos de esta idea fundamental de nuestro poeta.

Como ya se ha mencionado, la idea de que en el universo poético se unen el consciente y el inconsciente proviene de los poetas románticos alemanes y franceses. Albert Béguin, en su obra fundamental *El alma romántica y el sueño*, libro que por cierto a Cardoza le abrió nuevos caminos estéticos, señala que Nerval habla de una poética analógica y de que el poeta romántico es un descubridor de mundos ocultos a través del sueño y de la poesía. Béguin señala que Nerval establece en su poesía una profecía en donde el hombre, por medio de la poesía o del inconsciente, pueda integrarse a la Unidad. El autor de *Aurélia* habla del hombre “consciente” como un vidente “que no se abandona a las revelaciones oscuras, sino el que sabe apoderarse de ellas, hacerse dueño de ellas.”

En los párrafos finales de la *Pequeña sinfonía...*, Cardoza escribe “Lo real jugando a lo real parece quimera. Y los locos jugando a la locura semejan la razón”. El poeta se refiere a otra dimensión de la razón, no la que se representa en la cotidianidad en la razón práctica de los habitantes de una ciudad monstruosa que viven según las reglas del mercado bursátil como “personas sensatas”. Cardoza, al



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

igual que Nerval, Rimbaud, Marcel Proust y García Lorca considera que la infancia —más bien las imágenes de los recuerdos de la infancia— es una fuente inagotable de imágenes en la que el ser humano encuentra su verdadera y completa absolutización de lo real —que podemos llamar, también, lo real absoluto—:

Los ojos de los niños no distinguen el bien del mal. Para ellos, todo es Poesía y realidad simultáneas, ubicuas, sin mácula y sin edad. Mundo invadido de dioses, de asunciones. ¡Oh! mundo elemental. A cada palabra, piérdese el niño en el espacio, escapa al dominio humano, entregado a juegos materiales y eternos (Cardoza 1992: 115)

El mundo del progreso y de la “civilización” hace que se olvide el mundo descubierto en los recuerdos de la infancia, la gente, la masa: “el público se recobra del estupor que le causó el milagro”; se olvida de ese sentimiento de “plenitud absoluta”, de los momentos de revelación que Cardoza describe como: “Don de la gracia, instantes en que realmente se vive, en que se posee todo lo que se puede poseer” y se llega al éxtasis, en donde se comunica el ser con lo Absoluto: “El cielo cabe entre los brazos, la voz es inteligible para el *Gran Masturbador*,¹⁵ entrevista la plenitud de la ancha vida total, y se siente palpitar el orbe como un gran sexo en la desesperación de su éxtasis sublime que en violentas pulsaciones derrama perpetuidad.” Esta culminación de la ascesis recuerda las palabras de Nerval “La poesía es lo real absoluto. Mientras más poética es una cosa, es más verdadera” (Béguin 1981: 259). Una diferencia radical entre la poética de Nerval y la de Cardoza es que las ideas del alemán culminan en una comunicación con Dios, en el guatemalteco terminan en la parodia grotesca del ateo. En este sentido, Cardoza le da un giro materialista a las ideas idealistas de Gérard de Nerval.

Ahora bien, la referencia al *Gran Masturbador* de Dalí y a la metafísica de Di Chirico, nos ofrece una intertextualidad reveladora de los vínculos entre poesía y

¹⁵ Me parece evidente que Cardoza hace referencia al cuadro que Salvador Dalí pintó en 1929 y en el que se pinta un espacio desolado, parecido al famoso cuadro de los relojes blandos del catalán. Esta pintura es una visión onírica de los complejos de culpa del adolescente cuando descubre los placeres onanistas. El cuadro también es citado por André Breton en *Los vasos comunicantes*; curiosamente, el poeta francés no se detiene en su comentario en los símbolos fálicos del cuadro; por el contrario, encuentra en las penumbras de la pintura el rostro de Nosferatu (Véase Breton 1978: 45)

pintura que abre un espectro más en lo respecta al concepto del sueño como exploración psíquica. Entre líneas el guatemalteco está aludiendo al mismo cuadro que André Breton analiza en *Los vasos comunicantes*, libro que tiene como propósito poner en duda la validez universal de la razón científica. Detengámonos un momento a revisar este texto.

El autor de los *Manifiestos surrealistas* publicó *Los vasos comunicantes* en 1933. El libro es un estudio sobre el carácter filosófico y metafísico del sueño y una crítica a la ciencia que no supo cómo interpretarlo. Breton comenta que:

Hasta 1900, fecha de la publicación de *La ciencia de los sueños*, de Freud, las tesis menos convincentes y más contradictorias se suceden, tendiendo a hacerla pasar al lado de lo omisible, de lo inconocible o de lo sobrenatural. Los testimonios “imparciales” siguen siendo “imparciales”. Ni un solo autor se pronuncia con claridad sobre la cuestión fundamental: *¿qué se hace en el sueño el tiempo, el espacio, el principio de causalidad?* (Breton 1978: 13).

Este libro es una clara ruptura del “mago del surrealismo” con el padre del psicoanálisis, quien es acusado de no tener la capacidad de entender las dimensiones reveladoras del sueño:

Freud se equivoca también con toda seguridad al llegar a la conclusión de la no existencia del sueño profético —quiero referirme al sueño que empeña el porvenir inmediato—, pues considerar exclusivamente el sueño como revelador del pasado es negar el valor del movimiento (Breton 1978: 18)

No obstante estas críticas, Breton siempre fue un admirador del padre del psicoanálisis. La interpretación de los sueños por parte del surrealista —que curiosamente es muy racionalista— es una exploración del mundo del inconsciente con fines revolucionarios. La liberación ética del hombre empieza si explora sus sueños. Esta reflexión creo que fue determinante para la escritura de Cardoza. Pero hay otra cosa; en una nota a pie de página Breton explica cómo se pueden traducir los sueños en imágenes:

Comparar dos objetos lo más alejados posible uno de otro o, por cualquier otro método, ponerlos en presencia de una manera brusca y sorprendente, es la tarea más alta a que puede aspirar la poesía. A ejercitarse en esto debe tender cada vez más su poder inigualable, único, que es el de hacer aparecer la unidad concreta

de los dos términos puestos en relación y comunicar a cada uno de ellos, cualquiera que sea, un vigor que le faltaba mientras era tomado aisladamente. Lo que se trata de vencer es la oposición completamente formal de esos dos términos; lo que se trata de suprimir es su aparente desproporción que sólo proviene de la idea imperfecta, infantil que tenemos de la naturaleza, de la exterioridad del tiempo y del espacio. Cuanto más fuerte parece el elemento de la semejanza inmediata, más debe ser superado y negado. Toda la significación del objeto está en juego. Así dos cuerpos diferentes frotados uno contra el otro alcanzan, por la chispa, su unidad suprema en el fuego; así el hierro y el agua llegan a su resolución común, admirable, en la sangre, etc. La particularidad extrema no podría ser el escollo de esta manera de ver, de sentir: así la decoración arquitectural y la mantequilla se conjugan perfectamente en el *torma* tibetano, etc. (Breton 1978: 113).

El mundo metafórico de la *Pequeña sinfonía...* parece resumirse en esta explicación de Breton. Me parece importante subrayar que la imagen inusitada que explica el autor del *Manifiesto surrealista* tiene como propósito “vigorizar” los conceptos y el lenguaje. Esto es lo que Paul Ricoeur entiende como una plusvalía semántica. Más adelante veremos que las imágenes de Cardoza no están construidas por una asociación automática de cosas semánticamente distantes sino que obedecen a una cosmovisión analógica. No obstante, creo que esta poética del francés fue determinante es la escritura del guatemalteco.

El *incipit* nos adentra en el tema: el material de los sueños. El texto inicia con el diálogo entre el pino, la nieve y la piedra. Antes, hay un epígrafe más, de Rimbaud, que dice: “La lujuria, magnífica la lujuria”, cita de *Una temporada en el infierno*. Una relectura nos descifra este diálogo en apariencia irracional: el pino es el ataúd de un niño, la nieve el raso blanco de la mortaja y la piedra es la cantera de una iglesia en donde se celebra una misa de cuerpo presente. En seguida hay una sucesión de imágenes en las que se entrelazan la muerte y el erotismo. La variedad de las imágenes proviene del *diccionario* cultural —para utilizar la terminología de Eco— de Cardoza y sus vivencias. Naturalmente, la imagen no sólo tiene un valor biográfico sino plástico y, como veremos más adelante, de representación de las aporías temporales de nuestro autor.

Descubro en el poema tres secciones: la primera es el inicio del viaje, la ensoñación; la segunda, es el regreso a la infancia; y la tercera es un recorrido imaginario por Nueva York, en donde Dante y el niño protagonista caminan por Wall Street. El poema inicia con un diálogo entre un ataúd, la cantera de los muros de una iglesia y el satín de la mortaja. Se preguntan qué es la muerte. Después irrumpe la iconografía del martirologio. Se suceden imágenes de san Dionisio, de santa Águeda, santa Lucía. La representación del sufrimiento corporal es una mezcla de dolor y placer. Se repite la dualidad muerte—erotismo. Hay un diálogo, ahora entre los pájaros, la cabeza de san Dionisio y el pecho cercenado de santa Águeda. La pregunta es clave: “¿Qué es el tiempo?” La voz poética responde a esta pregunta con metáforas. De nuevo hay una sucesión de imágenes. Vemos los funerales de un Papa, el sacrificio de una res, a san Lorenzo que “teje en el fuego el nido del fénix mientras sobre la tierra corre un río más grande que el Amazonas, hecho de sangre roja y verde esperma, que con su rumor espanta a la noche misma” (14).

Más adelante aparece Dante como un personaje que deambula en el infierno neoyorquino. El mundo se representa como un zoológico o un museo donde “viven más los hombres de los retratos que los dioses” y en donde “las estatuas viven fuera del tiempo”: “Diana corre con su túnica desplazada por velocidad inmóvil, sus hermosas piernas desnudas como cerezos en flor, con sus perros ausentes, disecados en el museo de historia natural” (21). La mención de las estatuas recuerda la pintura de Chirico y los nocturnos de Xavier Villaurrutia. Las esculturas tienen un doble sentido; por una parte representan la deshumanización: “las estatuas están ya deshumanizadas en la piedra”; y por otra significa que la única manera de evadir el tiempo es la petrificación: “Las estatuas viven fuera del tiempo”.

La voz narrativa continúa el viaje a través de imágenes. Ahora hay una sucesión de lugares, se evoca Antigua —la ciudad natal de Cardoza—, Pompeya y los templos griegos. Dante camina junto al río Hudson y observa la inhumana

ciudad de Nueva York. El poeta de la *Commedia* evoca la Toscana y entra en un templo: “El órgano, con dulce lengua de saliva y de música, lamía las entrañas de la iglesia, holladas por las columnas, compadecido de las charcas de sangre” (27). La metáfora “humaniza” el sonido y la piedra. De nuevo hay una variación iconográfica de santos y motivos religiosos. Dante sale de nuevo a la ciudad donde “le hiere la opresión de la soledad no tanto por la ausencia del hombre, cuanto por no poder descansar los ojos en un poco de gracia vegetal” (29). Ahora, el exterior del templo es un lugar inhóspito. Entonces el poeta italiano encuentra el único rastro de “humanidad” en medio del caos urbano en la boñiga de un caballo:

De pronto, al doblar una esquina del paisaje mecánico ¡oh! prodigio, por el suelo, tiernamente, un montoncillo de estiércol de caballo. El estiércol estaba fresco, humeante, rubio [...] El poeta rompió a llorar. Se echó por tierra. Convulso tomó en sus manos el estiércol, y hundió el rostro en él [...]. Súbitamente, la presencia del estiércol rescató el mundo de la sombra de un caos sensible (30)

Hay otro giro en el relato, regresamos de nuevo a las imágenes del martirologio, en donde el poeta hace una variación metafórica con las mutilaciones de santa Águeda, santa Úrsula, san Sebastián. De nuevo el eje paradigmático de esta variación es el erotismo y la muerte: “Sólo él [Dante] lo sintió sin comprenderlo, sin siquiera intentar explicárselo, con la seguridad de su doble infancia de poeta, viendo cómo Lucía, a través de los senos de santa Águeda, porque las flechas de Sebastián cedieron tanta dulzura [sic] a la muerte que la virgen se ruboriza y una mano de sangre oprime sus senos que nadie ha visto nunca[...].” (31). Dante, por ser poeta, comparte con los niños la posibilidad de ver los secretos del mundo. El poeta recrea, a través de los ojos del Dante, los recuerdos de la infancia y las vivencias de sus lecturas, sus viajes y sus sueños. De nuevo aparece una referencia al tiempo humano que se diferencia del tiempo cronológico: “El tiempo de los relojes tiene tanta relación con el otro, con el único tiempo que existe, como los peces abisales con las águilas, reunidos de improviso en las trombas” (33).

Cambio de escenario y de referencias ahora aparece Cristóbal Colón, el poeta hace un juego de palabras con la etimología del nombre: "Portador de Cristo, Cristo-pherens" La voz poética relata el sacrificio de un guerrero azteca que es descrito como una unión amorosa con lo absoluto, en donde el hombre se convierte en estrella, en dios.

En medio de toda esta sucesión de imágenes, Cardoza nos dice su propósito al hablar del sacrificio y de cómo el hombre se convierte en divinidad:

Me recuerdo tan bien que se podría dudar si rememoro o sueño. Afirmino que estas palabras en que una niñez, la mía y la tuya, hombre del Nuevo Mundo, describe con minuciosidad y secreto regalo una secuencia armoniosa de acontecimientos y sensaciones, poseen la inconfundible veracidad característica de lo que se ha vivido. Suma de recuerdos, de sueños, de esperanzas: *todo es Presente, todo, aún pasado y porvenir, como acontece con el suicida que se precipita: mientras cae reconstruye lo más ardoroso y lacerante de su vida.*

Mi pasado, tan antiguo, y mi futuro, tan remoto, de súbito reúnen algunos de sus hilos, los entretejen, y yo me quedo casi estupefacto en una atmósfera de martirio de santos, sacrificios humanos, corridas de toros y espasmos de cuerpos bajo las alas de mi vida: el amor y la muerte

Aun con la mayor sencillez, arduo es fijar un poco de ese infinito Presente. Pero no es fácil, asimismo, decidir su abandono. Ni fácil ni sencillo es una cosa o la otra. Más insumisa y hacedera me parece la necesidad de intentar detenerlo, y a veces con balbuceos, a fuerza de ver claro, librarnos de la obsesión, aunque haya oscura interferencia y el mensaje permanezca descifrado a medias. (Cardoza 1992: 34, 35; los subrayados son míos)

Las frases que subrayo son significativas porque dan sentido a la sucesión de imágenes y también son la clave para entender la representación de la temporalidad metafórica de la poesía de Luis Cardoza y Aragón. El poeta, al hacer visible el tiempo por medio de la metáfora, lo humaniza, le da una forma; por medio de sus imágenes crea una representación simbólica, el *mythos* aristotélico, que es la representación del presente, el pasado y el futuro en la apariencia de un presente continuo. Más adelante veremos que esta misma vivencia la explicaba san Agustín en sus *Confesiones* como *distentio animi*. El obispo de Hipona decía que la apropiación del pasado, el ejercicio de la memoria, consistía en hacer un presente del presente, un presente del pasado y un presente del futuro. Proust hará lo mismo en los siete volúmenes de *En busca del tiempo perdido*. Por su parte, Cardoza,

al igual que el novelista en *Por el camino de Swann*, recupera el tiempo de la infancia

Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo es, en este sentido, un ejercicio de la memoria. Los “personajes” —por llamarles de alguna manera— en Cardoza son símbolos, ni siquiera son voces narrativas porque la única voz que escuchamos en el poema es la de un yo lírico. Dice san Agustín al inicio en el capítulo IV de sus *Confesiones* que Dios creó el tiempo en un presente continuo y que es imposible definirlo: “todas las cosas que han de ser mañana y en los días adelante, y todas las que fueron ayer y en los demás días antecedentes, en ese *hoy* las haréis, en ese *hoy* las habéis hecho [...] ¿Qué importará si alguno no entiende esto que digo?” (san Agustín 1983: 31). La representación del tiempo, aporía que estudiaremos más adelante, es, por definición, imposible definirla. No obstante, san Agustín, Proust y Cardoza la “resuelven” de tres formas diferentes; en la manera en que lo hace el guatemalteco es muy importante tener presente el “modo lírico”, según la terminología que Northrop Frye propone en *Anatomía de la crítica*. Recordemos que Frye distingue dos “modos”, el ficcional y el temático. En el primero se agrupan las ficciones de acuerdo con el poder de acción del héroe; en el temático se toma en cuenta la *dianoia* —es decir, la idea o el pensamiento poético— que el lector recibe del escritor

Paul Ricoeur señala al final de *Tiempo y narración III* que la poesía lírica es la voz literaria que da una amplia expresión a las meditaciones y reflexiones —la *dianoia*, diría Frye— sobre “la miseria del hombre abandonado al desgaste del tiempo [...] *El lirismo del pensamiento meditador*, [concluye el filósofo] va derecho, de otras muchas maneras sin duda a lo fundamental, sin pasar por el arte de narrar” (Ricoeur 1995: 1035, 1036). Por eso, a diferencia de la novela, el arte de la metáfora nos introduce al mundo del “como si” del modo lírico. De esta manera podemos conciliar la mimesis intratemporal que desarrolla Ricoeur en *Tiempo y narración* aplicada a la novela, con la mimesis intratemporal del discurso poético

Líneas arriba me he referido al poema *Aurélia* de Gérard de Nerval como un texto fundamental en la configuración del mundo onírico de Cardoza también podemos tomarlo como la fuente original de las metáforas analógicas del guatemalteco. En Nerval existe la idea de que el sueño es un viaje trascendental:

El sueño es una segunda vida [...] Es un vago subterráneo que se ilumina poco a poco, y en el cual, de la sombra y de la noche, se desprenden las pálidas figuras, gravemente inmóviles, que habitan la morada de los limbos. Luego se forma el cuadro, una claridad nueva alumbra y pone en movimiento a esas raras apariciones: el mundo de los Espíritus se nos abre (Béguin: 1981: 439).

Durante el sueño, el poeta tiene visiones de un mundo oculto –“los objetos materiales tenían una especie de penumbra que modificaba su forma”. Tanto la *Pequeña sinfonía...* como *Aurélia* están conformados por símbolos provenientes de diversos estratos: imágenes de vivencias, poemas leídos en la juventud, todo integrado en una especie de mundo submarino pronto a emerger a la menor provocación. El sueño se convierte en una especie de viaje psíquico, en el que los sentidos perciben las *correspondencias* analógicas del universo. Béguin reproduce en su obra este mundo de semejanzas:

Desde el momento en que tuve la seguridad de estar sometido a las pruebas de la iniciación sagrada, penetró en mi espíritu una fuerza invencible. Me juzgaba un héroe que vivía bajo la mirada de los dioses; todo, en la naturaleza, tomaba aspectos nuevos, y unas voces secretas salían de la planta, del árbol, de los animales, de los más humildes insectos, para aconsejarme y alentarme. El lenguaje de mis compañeros tenía giros misteriosos, pero yo comprendía su sentido; hasta los objetos sin forma y sin vida se prestaban a los cálculos de mi espíritu; de las combinaciones de guijarros, de las figuras de ángulos, de grietas o aberturas, de las rasgaduras de las hojas, *de los colores, de los olores y de los sonidos*, veía brotar armonías [sic] hasta entonces desconocidas. ¿Cómo he podido existir tanto tiempo fuera de la naturaleza sin identificarme con ella?, me decía. Todo vive, todo actúa, *todo se corresponde*; los rayos magnéticos emanados de mí mismo o de los demás atraviesan sin obstáculos la cadena infinita de las cosas creadas; *es una malla transparente que cubre el mundo* y cuyos hilos desatados se comunican cada vez más con los planetas y las estrellas. Cautivo en este momento sobre la tierra, entablo un diálogo con el coro de los astros, que participa de mis alegrías y de mis dolores (Béguin 1981: 445).

Una intertextualidad de estas correspondencias la encontramos en el mismo inicio del poema, cuando las piedras, la madera y las golondrinas se comunican con el poeta, en una especie de “obertura” de las analogías del mundo. Incluso en

la visión del cosmos desde el Aleph del sueño en la que se contempla el reino marino que quiere ser aéreo, el mineral que quiere estar ligado al mundo estelar, porque “Dios quiere ser caballo”. Con Nerval, Cardoza entendió que el secreto de las analogías es el mismo de la representación del mundo del “como si”.

Regresemos al texto: el pasado, el presente y el futuro se mezclan; también el espacio. Ahora estamos en la gran Tenochtitlan, un personaje —que es la voz narrativa— está punto de ser sacrificado para convertirse en dios, en estrella. Suponemos que fue un guerrero quien recuerda: “los grandes tambores escuchados en Iroya”. Este pasaje es la puesta en práctica de la idea de cultura mestiza del guatemalteco, nuestra identidad está en los cantos prehispánicos pero también en la *Iliada* y la *Odisea*. La cultura americana y europea se unen en el espacio y en el tiempo:

Lo cierto es que voy cayendo con mi niñez y la del Nuevo Mundo, con la mía y la tuya, niñez teológica y exaltada, donde Dante ha surgido no como una sombra, sino como un amigo limpio de cardenillo de las estatuas, llevándome hacia los cantos, los pífanos y los atabales de la divina comedia de los sacrificios (Cardoza 1992: 35).

Aparece la imagen de Elena, que es más real en el recuerdo —la representación mental— que en la imagen evocada:

Fácil es admirarla como constelación y darse cuenta de que en el fondo del alma de todos nosotros que la vimos alguna vez o de aquellos que la presintieron, es más real y resplandeciente que esas mismas constelaciones que vio ella, en brazos de su amado bajo el cielo de Iroya (Cardoza 1992: 36).

La idea de “la realidad” en Cardoza es una representación poética del mundo. La metáfora es trascendente porque enriquece nuestra idea de las cosas. Esta idea de la realidad como una representación, como veremos más adelante, puede ser explicada satisfactoriamente desde la perspectiva del *ethos* barroco.

Cardoza describe el sacrificio por medio del cual el hombre se convierte en astro:

Nuevas salmodias se escucharon en tanto que atabales y teponaxtles construían recio cimiento de sonido oscuro para la delicada fragilidad salvaje de los gemidos. Saludé a los seis puntos cardinales. Y me tendí en la piedra de los sacrificios.

El sol, derribado sobre mí, fijábame en el ara. Y a pesar de su borbotón inacabable, pude mantener los ojos semicerrados hasta que se nublaron un segundo, y de nuevo se abrieron de par en par, allá, al otro lado, mientras mi corazón pulsaba todavía en la diestra del Pontífice. El corazón del hombre fuese transformando en estrella. Ascendió y ascendió la estrella roja (Cardoza 1992: 37).

Cardoza hace un cambio “tonal”. Su escritura se hace más ensayística que poética. Reflexiona sobre el sentido sagrado de la muerte en el mundo mexica: “Jamás había existido, ni acaso existirá, pueblo tan votivo, tan entregado a lo sobrenatural como a una droga... Todo es mágico y desemboca desbocadamente en lo divino” (Cardoza 1992: 38). Los dioses prehispánicos surgieron a imagen y semejanza de la metafísica de estos pueblos —idea que repetirá el poeta en *Guatemala Las líneas de su mano*. El poema regresa al motivo de la unión de las culturas de Europa y América:

Borremos, aunque sea por un instante, el recuerdo del nacimiento de Venus, la serenidad de Apolo, la sonrisa de Elena, ¡Yo que la admiré desde los ojos del caballo de Troya, os lo aconsejo! ¡Qué profano, qué humano el mundo de la bella Elena! Y ahora, ved el dorso de la medalla; qué bárbaro y sagrado este mundo siempre primero y virginal, con su dios solar, Huitzilopochtli, con su infinita Serpiente Emplumada que sigue y seguirá pasando sobre esta tierra. La muerte que nos trajeron los hombres cubiertos de hierro, nos juzgó como hombres. La nuestra nos juzgó como dioses (Cardoza 1992: 39).

Continúa el viaje onírico. El poeta habla del mundo de los sagrado en las antiguas religiones y que tal vez resurgirá en la poesía futura. Este pasaje encierra el sentido del *ethos* tanto romántico como barroco. El mundo moderno ha olvidado el sentido sagrado de la vida, que sólo pervive en el símbolo poético: “Mundo primordial, el único suficiente: todo lo de la tierra es demasiado poco. ¡Oh, Segismundo, sólo tú lo sabes! ¡Y acaso tú, Lázaro de amianto!” (Cardoza 1992: 39). En este sentido, Cardoza coincide con Robert Graves en que la poesía es el refugio

de voces remotas que nos remiten a mitos casi olvidados. Leemos en *La diosa blanca*:

¿Cuál es la utilidad o la función de la poesía en la actualidad?... La función de la poesía es la invocación religiosa de la Musa; su utilidad es la mezcla de exaltación y de horror que su presencia suscita... La "actual" es una civilización en la que son deshonrados los principales emblemas de la poesía. En la que la serpiente, el león y el águila corresponden a la carpa del circo; el buey y el salmón y el jabalí a la fábrica de conservas; el caballo de carrera y el lebrél a las pistas de apuestas; y el bosquecillo sagrado al aserradero. En la que la Luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra y la mujer considerada como "personal auxiliar del Estado". En la que el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad (Graves 1983: 16, 17).

El poeta prosigue el viaje, encuentra a Dante "a veces tan teológicamente azteca", porque su poesía guarda el sentido sagrado de la vida; después aparece San Francisco. En medio de la selva oscura, "no cerca aún de la mitad del camino de la vida", está Cuahitémoc colgado de un árbol. Aparece la muerte que se convierte en dulce de azúcar. La muerte es llevadera en tanto se transforma en una imagen. La representación es más "real" que lo representado, ése es el propósito de de la representación simbólica del tiempo y de la muerte. Se habla del sacrificio prehispánico ahora como unión erótica. El guerrero que será sacrificado es cubierto con la piel de una doncella: "Entré en su piel, la llené, la rebasé con ímpetu fálico esparcido por todo mi ser" (Cardoza 1992: 41).

El poeta entiende que la vida es un ciclo en movimiento que va de la vida a la muerte y luego de regreso. Recuerda los sonetos filosóficos de Francisco de Quevedo en los cuales se habla del nacer como un empezar a morir y del morir como un comenzar a nacer: "me di cuenta de que siempre nos preocupamos muchísimo más por la muerte que por el nacimiento. Nadie se pone luto porque alguien ha nacido... nacer es tan oscuro, tan trascendente y misterioso cual morir" (Cardoza 1992: 42). El poeta en un trance surrealista ha recordado su vida pasada, ahora se encuentra en el presente, pero duda de la realidad: "A veces dudo si eran otras y no éstas las páginas que *entonces* escribí. Ahora me encuentro al *otro lado*. Sé que es el otro lado, pero no sé cuál de ellos" (Cardoza 1992: 43).

De nuevo hay un cambio de motivo ahora leemos frases que nos remiten a las novelas de aventuras mezcladas con referencia a las Cruzadas. Hay también un cambio en el tono de la escritura, regresamos a la prosa poética y a las metáforas analógicas que, como veremos, son el refugio de una cosmovisión arcana que el autor contrapone a un mundo deshumanizado carente de un sentido sagrado. De nuevo hay una sucesión de imágenes: el sacerdote prehispánico se transforma en carnicero, los cruzados mueren en Jerusalén mientras sus esposas duermen “entre la férrea cintura que atormenta a los trovadores.” (Cardoza 1992: 44) La presencia de la muerte se hace presente en escenas de guerra que recuerdan la obra de Goya “Los fusilados de mayo” con escenas del Purgatorio. Cambio de tema: el poeta hace variaciones sobre el diluvio universal que se combinan con la puesta en escena del *La cabaña del tío Tom*.

Otra vez, la sucesión de imágenes nos remite al tema del símbolo sagrado que pervive en la poesía. Aunque los mitos de la humanidad perviven degradados en el Music Hall no pierden su importancia. Las metáforas se convierten en las metamorfosis de símbolos de épocas remotas que perviven en la modernidad: el toro, animal sagrado entre los griegos, sobrevive en la tauromaquia. El siguiente pasaje da una idea de cómo el universo metafórico de Cardoza representa la muerte con una combinación de íconos, que más adelante estudiaremos como el barroco cardoziano:

La llama de oro giró y la bestia estrelló sus astas contra las columnas. Y de una cabecada rasgó un corcel que se perdió arrastrando con presión de palomas, un racimo de entrañas sobre baldosas blancas. En el pecho de la Virgen, seis, siete puñales. Sujetando un dolor en forma de cruz, el santo esperaba dentro de su armadura resplandeciente. La bestia, nueva centella, se detuvo fulminada por el dolor en forma de cruz, húmedo el hocico sobre los magnéticos pies de Perseo y claveles rojos en los negros caños de la nariz (Cardoza 1992: 47).

La muerte se representa en un sentido sagrado. El rito de la fiesta brava encierra un mundo oculto que sólo la metáfora analógica devela. Pervive en el toreo el mito del Minotauro y Perseo. Las banderillas son como los puñales clavados en el pecho de la Virgen. La cruz es una espada que espera cautelosa dar muerte a la bestia. De

nuevo se regresa a los personajes sagrados de la antigüedad: “En los rastros, los sacerdotes ensangrentaban sus trajes rituales degollando corderos” (Cardoza 1992: 47). Cardoza plantea un universo analógico: las naves de la iglesia son embarcaciones a la deriva en el mar que es la música del órgano.

Las metáforas reinventan la realidad. Lo inusitado de las asociaciones —las analogías universales— encuentran el lado secreto de las cosas comunes y corrientes. Encontramos que en un piano pervive, al menos como un símbolo oculto, el mundo marino: “El piano, abierto, sentíase desvalido y tierno marisco sin concha” (Cardoza 1992: 47). Dante, la voz poética, es el personaje que poco a poco nos describe el nuevo mundo oculto en la ciudad. La luz es un ave, la primavera es el renacer de un mundo oculto —“La memoria del aire se hizo más transparente y recordaba distancias, horizontes”— y el poeta “florentino era el Bautista de la Primavera” (Cardoza 1992: 48). La primavera citadina da vida a los símbolos sagrados, es un tiempo arcano que humaniza la urbe, como lo hace el estiércol de caballo que recoge Dante:

¡Qué pena que los árboles ignoren que en los sótanos que no saben del sol hay mujeres con trajes de baño y espejos que saben del mar! Porque muchos de los árboles lentos no saben leer todavía. Y otros no han visto el mar y, si lo han visto alguna vez, en los carteles no lo reconocen. Pero los prados en triunfo les creaban la misma ternura que a las niñas las muñecas. En las venas de las piedras, el corazón de las estatuas hacía circular sangre imaginaria (Cardoza 1992: 48).

Dante recorre Nueva York y la ciudad obedece sólo al principio del placer. Las personas y las cosas obedecen a sus deseos, no reconocen el principio de realidad, diría Freud. Las estrellas son memoria del fuego, el cielo se convierte, por tanto en “un bosque de mariposas”. Un faro se retira del mar porque, aseguran las gaviotas, “huía de los naufragios, de la crueldad del mar con las ciegas barquillas de los pescadores” (Cardoza 1992: 50). Los buzos deciden seguir la marcha del faro: “La interminable fila de buzos caminaba del mismo paso, grave y funeral, que repercutía por todas partes, deshojando las últimas violetas” (Cardoza 1992: 51). El deseo de ser otra cosa se apodera del mundo, incluso dios no quiere ser dios sino

ser caballo. Hay una escena marina, el mar es primero un grupo de muchachas desnudas, luego es espejo. Los transatlánticos muestran su arrogancia frente a los remolcadores, las enormes naves son orgullosas como pavorreales. De nuevo vemos que la imagen devela los deseos de las cosas de la naturaleza.

El mar quiere bañarse en el cuerpo de las muchachas gozar los cuerpos desnudos como las fuentes gozan de las ánforas. El deseo del mar lo conduce a perseguir a las mujeres; por eso llegó hasta tierra firme. Ahora regresamos a la fiesta de la hija del Gobernador. Las luces del City Hall resplandecen de tal manera que apenas al mediodía: "Los grandes cristales, los focos eléctricos caían constantemente sobre los pisos de mármol y se hundían en sus aguas sin fin y sin sonido" (Cardoza 1992: 52). Los abanicos bailan al son de valeses y arias. Las parejas de baile se mueven como moluscos en el mar. En estos pasajes Cardoza describe los deseos del agua, sus metáforas son marinas. La metáfora es la analogía que une en una sola entelequia al ser con sus deseos. Por ejemplo, los cuellos de los cisnes son como una serpiente con plumas. Sus movimientos son como un deslizarse de molusco o como "las manos ávidas y buceadoras en busca del anillo que se perdió en el cuerpo" (Cardoza 1992: 52). Las azucenas sufrieron una hemorragia, de allí su palidez.

El poeta enumera una serie de imágenes que tiene como motivo la sangre: el cuello del cisne es lisura de pluma y tibieza de sangre, que a su vez recuerda las plazas de toros, que recuerda a los enfermos que son sometidos a cirugía; regreso al tema del cisne que ahora es el mito de Leda que se une al mito de Europa, pues la sangre es el tributo del toro en el ruedo y Zeus se convirtió en ese animal para seducir a la ninfa. Toda esta plusvalía semántica existe en el mundo común y corriente, en cualquier paisaje o en cualquier recuerdo, pero el poeta es el único que puede descifrar el lenguaje secreto del mundo, y la única forma en que puede traducirse este idioma es en la metáfora. Esta larga sucesión de imágenes está inspirada, según declaró el poeta, en las variaciones temáticas de la *Ofrenda musical* de Johann Sebastian Bach. La realidad del texto es una sucesión de metamorfosis:

el faro del puerto de Nueva York cobra vida porque quiere ir a los prados donde la primavera es como la unión amorosa de dos cuerpos. Un buque sigue el camino del faro y se hunde. Los trajes de los buzos son como las armaduras de los conquistadores que no dejan penetrar la luz. El mundo de las correspondencias hace que se comunique el grito de una niña con el grito de una enfermera acosada por el cirujano; el pico del cisne es como una vela encendida. Los amantes que se unen tendidos en la hierba escuchan la música de las estrellas –metáfora que recuerda tanto la filosofía pitagórica como el poema de fray Luis de León– que es como el nado de los cisnes: “Los jóvenes que se aman tras los mirtos densos, por tierra, escuchando raudales, borborismos desesperados de muertos y montañas, escuchando las estrellas que resbalan como cisnes por el cielo...” (Cardoza 1992: 53).

Los buzos que buscaban en el fondo del mar un anillo misterioso llegan al baile del City Hall. Bailan con las elegantes mujeres: “¿Qué podía la pierna angulosa, enfundada en la media negra, junto a los cuellos de los cisnes en brazos de los cíclopes marinos?” (Cardoza 1992: 54). Lázaro emerge del mar, tampoco ha encontrado el anillo. Su rostro es huesudo y afilado como las piernas de las mujeres que bailan con los buzos. Lázaro va en busca de la Bella Durmiente. Huye de la ciudad y regresa al mar. En el puerto arriban los barcos que vienen de los trópicos. Una serpiente escondida entre los racimos de plátanos se asfixia en la atmósfera citadina. Muere la naturaleza al llegar a la ciudad. El guatemalteco deja de lado un poco la fantasía onírica y escribe tres líneas de claro contenido social: “¿Cómo se enternece viendo los mangos en conserva! Qué triste es ver en lata los manguitos palúdicos del trópico. Más triste que todo imperialismo” (Cardoza 1992: 55).

Cristo aparece en Nueva York. La ciudad cobra vida, las calles deambulan. Dos ríos quieren arrastrar a Manhattan. La madera de los muebles recuerda que fueron bosque y los vidrios que fueron viento y luz. La primavera ha dotado de vida a la urbe. Los habitantes pierden su condición de cosas porque la naturaleza

les comunica un hálito de vida. Perciben la voz de las azucenas y las historias de los nenúfares que recuerdan a Narciso mirándose en sus propios ojos. Las azucenas de un florero recuerdan los tiempos en que vivían de manera silvestre y eran capaces de percibir el pensamiento de la brisa. Las piedras de los edificios observan el movimiento de la ciudad y se preguntan "si son los peces mudez lenta resbalada" (Cardoza 1992: 58), imagen modificada de los versos de Horacio en los que describe el silencio como el lenguaje de los peces y que, posteriormente, sor Juana evocará en *Primero Sueño* cuando diga que los peces son doblemente mudos como el silencio de la noche. El silencio de la noche inunda la ciudad: los árboles, las montañas y las rocas callan. Nada se oye: "Silencio inaudito, fatal, que sólo existe en los aposentos de algunos cuadros en que se oye pasar la muerte, en que se ve palidecer la voz" (Cardoza 1992: 59). El silencio es la inminencia del desastre como en el "Nocturno en que nada se oye" de Xavier Villaurrutia.

El silencio no es un vacío absoluto, el silencio es una forma del lenguaje secreto del universo. En el silencio "Se apacigua el sufrimiento de la Belleza con aquel silencio en que se oyen los monólogos del caballo, del coleóptero, del vino, los monólogos de la mano de Dante, las del niño, colmadas de astros fríos" (Cardoza 1992: 59). Regresamos a nuestra aporía principal, el tiempo, que es "vertiginoso silencio." El silencio del universo está representado en imágenes de fuego: "los cipreses como llamas de silencio", "la antorcha en el retrato con su fuego detenido, tal si el tiempo retrocediera o girase sin avanzar sobre el recuerdo, tan salamandra entre llamas", "La voz en llamas, silencio", "Silencio contra los pedernales, chispas de sombra, claridad de las aves nocturnas, de las piedras nocturnas. Hogueras de sombra" (Cardoza 1992: 60-61). Bachelard hubiera estado feliz de incorporar a su *Psicoanálisis del fuego* estas imágenes. El fuego en Cardoza es el símbolo de la brevedad del tiempo, el consumirse la vida en la brevedad del instante y el silencio. Es también el cambio constante, el movimiento perpetuo de la vida.

Amanece en Nueva York. El día es parido por el mar. Se inicia el movimiento universal: "Aquel cedro que saluda, amante de hachas y pajarillos, con su alta copa llena de cielo y su blanca barba de fuego helado, desborda el día con su voz, con su silencio, y se adivina lo que no dijo nunca, lo que está detrás de sus palabras" (Cardoza 1992: 61). El sol es un "alto estupor", un "gran grito de la luz deslumbrada que se ha visto desnuda" que llena de vida a los habitantes de la ciudad.¹⁶ La noche era el silencio de las formas, el día es el ruido y el grito; lo nocturno es suceder vertiginoso del tiempo, que se consumía como una vela, el día es erotismo de las formas: la campesinas maduran como las espigas de trigo, las estudiantes exhiben sus caderas perfectas, la velas de los barcos son turgentes y redondas como la carne rubia. La sangre circula en los cuerpos, la sangre "hecha de agudas nostalgias del fuego sin vocales" (Cardoza 1992: 63). El tiempo con la luminosidad de la primera es un acorde de arpa: "La suavidad es el arpa del tiempo. La suavidad del arpa es el tiempo. La suavidad del tiempo es un arpa" (Cardoza 1992: 63-64). Naturalmente el lector contemporáneo evoca a Villaurrutia: "y voz quemadura/ y bosque madura.."

Por otra parte, el erotismo aparece, una pateja hace el amor, se mezclan imágenes de lucha y muerte:

Cuatro pies se entrecruzan, se trenzan. Dos cuerpos forman un monstruo de dulzura... Leopardos de miel y de rocío los asaltan... La bestia domeñada espera con ansia el dulcísimo golpe de gracia. La tierra rueda veloz bajo los cuerpos confundidos y ráfagas de mar los enyodan y les dan sabor de espacio. Quieren saber la raíz cúbica del tiempo, los sumandos de la noche y los sumandos de la rosa, los del ámbito y la espiga, quieren multiplicarlos... el monstruo de ternura se precipita con la espada clavada y rojos claveles asoman por los caños sombríos de la nariz... (Cardoza 1992: 64).

Cardoza recurre a la imagen clásica de Shakespeare para describir la unión sexual. El erotismo es el fruto del árbol del saber. El poeta juega con los sentidos del conocer —quieren saber los múltiples de la rosa, que es una operación de multiplicación— con el acto de acto de multiplicación de la especie, que es el acto

¹⁶ El lector habrá notado la coincidencia con la metáfora de Octavio Paz, "alto grito amarillo", de su poema "Himno entre ruinas"

amoroso. La bestia amorosa se transmuta en la bestia sacrificada de cuya herida mana la sangre. Se inicia una nueva variación temática.

El nuevo motivo es la sangre, la de Cristo, la de San Luis, la de los cruzados cuando tomaron Jerusalén. Dante deambula por Lincoln Square. En una residencia contempla una multitud de estatuas que ha perdido la esencia de lo que fueron: "Ya no se comprende a aquellos dioses, pájaros disecados, cocodrilos sacros" (Cardoza 1992: 68). Pero los dioses perviven en la piedra. Así lo descubre el otro personaje, el niño, cuando llega a una isla fantástica. El hombre talla a sus dioses en la piedra con la ilusión de que tengan eternidad, mas: "la piedra dura no es suficientemente dura para perdurar. El tiempo no se deja rayar ni por la luz, alma del diamante" (Cardoza 1992: 68). El hombre trata de detener el tiempo en la imagen, pero su esfuerzo es vano. El tiempo transcurre y hace que el ser cambie como las formas de las nubes en el cielo: "Nubes coágulos de tiempo, islas de espacio, estatuas de sal y de tal vez" (Cardoza 1992: 69).

Se cambia de nuevo el escenario. Regresamos a la ciudad fría y deshumanizada. Después de una serie de variantes sobre el tema de la deshumanización urbana, regresamos a la imagen de la muerte. De nuevo el toro y Cristo. Entre las imágenes de muerte aparece una de erotismo:

Las mujeres pusiéronse carmín al ver entre las piernas de la bestia la hoja encendida que parecía la punta de una espada. Pusiéronse carmín por la palidez del Cristo lleno de hormigas húmedas, podrido y estercolado de palomas, que dentro de una caja de vidrio llevan a la tumba aquellos hombres de velas amarillas y rostros cubiertos por negros capuchones con dos *lonsages* tallados a la altura de los ojos (Cardoza 1992: 72).

Hay una sucesión de imágenes de tortura tomadas de *El Conde de Montecristo* y la vida de Savonarola. De nuevo contemplamos las heridas de un *Ecce homo* sacado en procesión el viernes santo. El motivo es la sangre de los sacrificados. Asistimos al circo romano, a la muerte de los mártires cristianos por las fieras. Cambio de escenario, ahora vemos la muerte escenificada en una obra de teatro. Otra variante ahora estamos en una isla tropical, después en las montañas

en medio de una novela de aventuras, no sabemos cuál, sólo sabemos que el fugitivo huye de los pieles rojas. Regresamos a Nueva York. El niño y Dante contemplan el desfile de un circo. Hay un caos en la narración y en la imágenes: los cruzados desfilan por la calles, los conquistadores aplauden, una doncella golpea un pandero y un oso baila. Bandas militares desfilan por Broadway. El desfile es una celebración por el fin de la guerra. Desfilan todos los personajes mencionados anteriormente: Napoleón Arquitecto, los náufragos muertos, los beduinos, Cristo “verde de pus, rey de los *dandies* definitivos” Cardoza hace referencia al *Retrato de Dante*, de Giotto de Bondone, en donde “Dante con la mano en el pecho y otra sobre el puente [contempla a] Beatriz” (Cardoza 1992: 83). Aparece el motivo de estas escenas caóticas: la muerte. Cardoza ha escrito una danza de la muerte para sus personajes. Todos la bailan pues:

La muerte, numerada como los cuellos o los zapatos, tiene que ser sobre medida, elegante y cabal, vestir sin una arruga... Muertes demasiado largas, demasiado cortas, nos visten de *clown* en la hora única, cuando para nosotros están llenas las plateas arcagéticas. Los ahogados del diluvio buscaban con sus antorchas a los sastres (Cardoza 1992: 83)

De nuevo entramos en un mundo de fantasía. Los osos polares naufragan en trozos de hielo hasta las costas de Cuba. Dante y el niño visitan los palacios del fondo de los mares. De nuevo, las metáforas representa el lenguaje secreto del mundo o el deseo escondido de la naturaleza: la nostalgia de los “ahogados es de plumas, mariposas y fogatas” —que establece una relación intertextual con el verso de Federico García Lorca: “el mar recordó ¡de pronto!/ los nombres de todos sus ahogados”, del poema “Fábula y rueda de los tres amigos”, de *Poeta en Nueva York*—; los cuerpos de los jóvenes son “islas instantáneas” que se buscan en el mar hasta llegar al “vértigo de la breve, dulce muerte”. Dios quiere ser caballo. Metáfora que recuerda otra de Federico García Lorca, “el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo.” En una frase Cardoza resume su poética: “Lo sobrenatural es mi mundo, el mundo del hombre y su sola razón” (Cardoza 1992: 86). Por la metáfora: “agua y fuego fueron vela y viento” (“Fábula y rueda de los tres

amigos", en García Lorca 1992: 119), podemos entender la naturaleza analógica de sus correspondencias. Existe en los tratados medievales y renacentistas una teoría que explica que las cosas se comunican, el agua unida al fuego se convierte en vapor, al transformarse en aire se hace viento. El juego surrealista de las analogías gira en torno a esta idea de la correspondencia de las transformaciones de la materia que encuentra resonancia en la poesía de Cardoza. María Rosa Palazón (1986) señala que el juego de uno en el otro fue practicado por los surrealistas como una forma lúdica de escapar a la "prisión mental" del lenguaje cotidiano.¹⁷

Dante continúa su viaje por Nueva York, llega a Harlem y encuentra un oasis en medio de la urbe. El mundo de las etnias africanas sobrevive en el barrio. En este breve pasaje hay una clara intertextualidad con el poema de Federico García Lorca, "El rey de Harlem". El poeta granadino encuentra que en el barrio negro hay un mundo salvaje en donde el rey con una cuchara de palo "le arrancaba los ojos a los cocodrilos y golpeaba el trasero de los monos." Harlem vive al ritmo de la música que late en su sangre por eso: "La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba" El ritmo de esa sangre es la que enloquece a las mujeres blancas: "Es la sangre que viene, que vendrá / por los tejados y azoteas, por todas partes, / para quemar la clorofila de las mujeres rubias" (García Lorca 1994: 125-132).

¹⁷ No está de más citar la explicación que Palazón hace del juego de las analogías. Para la filósofa "Las comparaciones implícitas o metáforas forjan, según apreciaron los surrealistas, las 'llaves de la prisión mental' con fórmulas como 'el hígado es la cresta del gallo', que acuñó Gorki. La prisión mental es la que prohíbe el juego, constriñéndonos a la principalísima utilidad de la sobrevivencia física. Jugando, en cambio, estrechamos los lazos colectivos, canalizamos obsesiones y damos rienda suelta a la capacidad fabulatoria o inventiva (a la imaginación, según uno de sus significados)." En resumidas cuentas, las bases de juego son éstas: "los integrantes muestran que un objeto se halla contenido en cualquier otro, bastando singularizar el último, mediante algunos rasgos, para que se conjure el primero. Uno de los participantes se salía de la habitación, y para sus adentros se identificaba con una cosa (una escalera, por ejemplo). En su ausencia, los demás convenían que se describiera como otra cosa (una botella). El que entraba iba presentando particularidades que fueran superponiéndose poco a poco con aquellas del objeto que llevaba en mente (la escalera). Comenzaba sus descripciones diciendo 'Yo, botella', 'Soy una botella que...'; si de dos a cinco minutos de monólogo los restantes no adivinaban, hacían preguntas (el que contestaba no podía caer en un retrato de su identificación)." Otro buen ejemplo es éste: "El jugador de 'El uno en el otro' tiene que ser capaz de definir un león a partir de un cerillo: la llama sería la melena, y,

Cardoza toma en préstamo las alegorías del granadino. En el guatemalteco no encontramos la violencia de "El rey de Harlem", pero sí el mundo africano que palpita en las calles: "Harlem tiembla entre las selvas, con sus casas de negra carne lustrosa"; "Los cocodrilos fornican en la calle". La danza enloquece a las mujeres blancas: "Caen abrigos de pieles y aparecen desnudos hombres bruñidos por la música. Las rubias cobran color de histeria sobre las playas de la danza" (Cardoza 1992: 87). Los negros cantan y bailan, son la pervivencia de un mundo olvidado. La voz narrativa pondera las maravillas del sueño: "el sueño tiene voces, perfumes, leones, musgos y trompetas que no se pueden comparar con los de este mundo, cuyos jardines ya perdieron la magnificencia de la fauna y de la flora de pasadas o futuras épocas" (Cardoza 1992: 88)

El narrador nos dice que el olfato es menos fuerte en el sueño pero es más poderoso en el recuerdo. El olfato es la raíz más profunda del recuerdo, que es como las raicecillas que "comienzan en esa flor disfrazada que flora lánguidamente entre la espuma del vientre, sobre la superficie de la noche, como un nenúfar" (Cardoza 1992: 89). Los negros conocen el poder del olfato —con él ven donde los ojos no ven—, por eso su mundo es más rico que el nuestro. Las imágenes poéticas son como el recuerdo del olfato primigenio, nos comunican las correspondencias olvidadas de un mundo definitivamente perdido como la infancia. La metáfora nos devuelve la certeza de la armonía universal, ese es el secreto de las correspondencias y del lenguaje secreto de la poesía que parece inspirado por "los niños, la miga de pan o los ciegos de nacimiento." El mundo se resumen en la leche y la sangre, que simbolizan el nacimiento y la muerte: "Senos y puñaladas" (Cardoza 1992: 93).

El niño continúa su viaje, descubre los símbolos del nacimiento y la muerte —la leche y la sangre— en cada cosa del mundo. Esto nos hace recordar los poemas que podemos considerar ensayos o borradores que Cardoza publicó en las revistas *Contemporáneos* (1929) y *Examen* (1930). El poema "Torre de Babel" está dedicado a

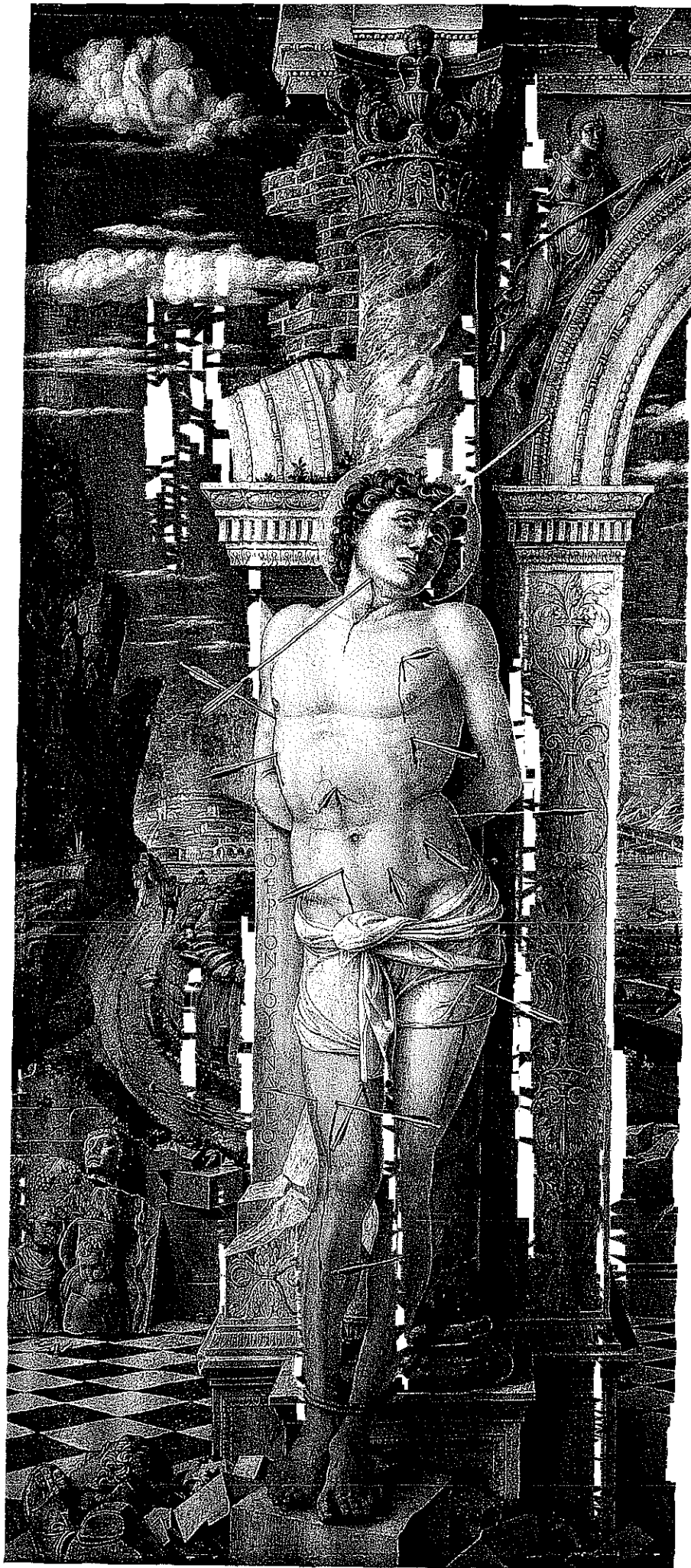
basándose en ese parecido, habría de delinear las diferencias hasta 'poner de pie' al león" (Palazón

explorar las imágenes de la memoria y a disertar sobre las aporías del tiempo. Hay un momento en que el poeta exclama:

Sublimación del tiempo en mí mismo, y el tiempo sigue igual a sí mismo y yo a mí mismo, sin saber porqué duermo, porqué vivo, porqué no vivo... El sentido verdadero de las cosas nos escapa y los sentidos que nosotros les damos son como sellos en una carta que no habrá de llegar (Cardoza 1992: 229).

En este poema Cardoza ensaya algunas imágenes del sacrificio y del tiempo, algunas de las cuales son poco afortunadas como "El recuerdo es un camello: tiene jorobas y sirve para recorrer los desiertos." En cambio encuentra un *ars poetica* para las imágenes del sufrimiento: "El sacrificio es la medida de la pasión." "Torre de Babel" nos importa también porque Cardoza tiene en este poema muy clara ya la problemática del tiempo que caracterizará su poesía y porque descubre los alcances de la imagen barroca: "Ahora, afortunadamente, por exacto que desee germinar un recuerdo, *los ojos gongorinos de la memoria* reinventan como frases de mujer El yo que fui, el yo de hace cinco años, diez años" (Cardoza 1992: 232. El subrayado es mío).

Regresemos a la *Pequeña sinfonía* , el niño recorre la ciudad imaginaria. Leemos imágenes con "los ojos gongorinos de la memoria" que reinventan los recuerdos. Pero el "tiempo es tan humilde que asegura que no existe." La piedra y el fuego simbolizan la mutabilidad y eternidad del tiempo, ésa es mi explicación de la metáfora: "La vida de las piedras es sólo una fantasía del tiempo. Una lágrima de la piedra se vierte en más tiempo que la vida de siete dinastías de flores" (Cardoza 1992: 96). El instante y la ilusión de que trascendemos el tiempo es el diálogo entre la flor —la brevedad— y la piedra —la permanencia. Pero en el mar y en el aire se entiende de otra forma el transcurrir del tiempo, pues "la congoja de la muerte saca perlas a las conchas" La angustia del ser es la inminencia de la muerte. No obstante el destino trágico de las cosas pervive una armonía que une a todos los seres en la Gran Cadena del Ser, cuyos eslabones están unidos por el deseo de ser lo otro: el pez quiere ser ave, el ave piedra, la piedra, flor; la



TESIS CON 7
FALLA DE ORIGEN

golondrina, reflejo. Cada elemento tiene su correspondiente que le da una razón de ser: "Sin el arrullo de la tórtola, el aire se astillaría", mar y cielo se unen, pues, "los peces veneran en el fondo del mar un pájaro muerto." Se percibe una armonía del mundo que le da sentido a la vida y a la muerte, al amor y al sacrificio. Cardoza remata con una bella metáfora gongorina: "...la huella del pez en el globo de vidrio, cautivo pez ya no por el cristal doctorado en agua, sino por la red de estela tejidas por él mismo" (Cardoza 1992: 100).

La unidad de las correspondencias del mundo, que luego estudiaremos como el discurso analógico, se resume en la figura de San Dionisio. El mundo en movimiento cambia, el cambio del ser pone en marcha el tiempo. El poeta descubre la fraternidad del agua y el fuego, unión de contrarios. La armonía de la Gran Cadena del Ser está en comunicación que se establece entre el microcosmos y el macrocosmos. Por eso: "La hormiga y el astro son un diptongo y sus razones sencillas son inexplicables sin el ojodiéresis del caballo que ve mejor que la Emperatriz de los Telescopios" (Cardoza 1992: 103). Dante se convierte en San Sebastián, hay una sucesión de escenas sangrientas: un enfermo en el quirófano abraza a una enfermera: "su cuerpo muerde hasta la sangre los labios de la muerte". La guillotina se acciona y rueda una cabeza. Es la misma muerte la de Sebastián, San Dionisio y la del guillotinado. Ahora tenemos la visión onírica del niño, quien contempla "el valle de la muerte, la gusanera retorciéndose entre pus y excrementos, carbonizándose lentamente" (Cardoza 1992: 106).

Cambio de escenario. Regresamos al recinto sagrado del inicio y a la pregunta que se hacen el pino y la araña del almendro: "¿Es la Magdalena?" Se culmina el viaje onírico en donde se empezó. La Magdalena es el resumen de la unión del mar, la tierra y el cielo. Es una suma teológica: "Qué unidad tan unánime y tan única." El sueño nos hace inmortales, recordamos otras vidas, otros hechos. Como en "El inmortal" de Borges, el sueño nos hace protagonistas de la *Iliada*, guerreros en la batalla de Salamina o testigos de la tragedia de Niobe. Percibimos la maravilla que se esconde en el mundo cotidiano y es invisible al resto de la

gente. El poeta deambula de la mano de su propia infancia, descubrimos que el hombre y la mujer son los mismos desde los tiempos bíblicos hasta la modernidad del siglo XX:

Las mujeres llevan cajas de sombreros en vez de cántaros en pos de los rebaños, pensando en el fin de semana y la escapada a Nueva York con la telefonista. Sí, la misma luna, el mismo otoño, la misma moza del cántaro sube al tranvía y el pastor guarda su rebaño de trenes (Cardoza 1992: 111).

Dante camina con el niño, no sabemos si conoce la estatua que hay en su honor en "Hermann Square, hoy Lincoln Square, bajo el elevado de la Novena Avenida y la calle Sesenta Seis." El poeta pregunta entre líneas ¿qué es la realidad? El sueño y los recuerdos son tan reales como los rascacielos neoyorquinos. La realidad del mundo es absurda, tal vez ni siquiera exista, al fin y al cabo es una invención: "la realidad se transforma y asistimos a un mundo irreal. Esto es absurdo, lo sabemos: nos lo prueban los textos de geografía, los de historia, las tarjetas postales, los planos de los ingenieros" (Cardoza 1992: 113) El poeta es un ser anacrónico en tanto ve al mundo según los parámetros de una cultura sepultada por el progreso:

Antiguamente, en la época en que se rimaba y se componían novelas, antes de la reaparición de la magia que acercaba el silencio: el vuelo más alto de la poesía o de la magia, que nadie puede diferenciarlas; antiguamente se creía aún que se lograría reformar el hombre con palabras. Los raros sobrevivientes, confiados a la inteligencia y olvidados del oficio, eran anfibios para poder existir. Se encerraban en la plaza pública, entre palabras mágicas y mágicos objetos banales y cabalgaban centauros en compañías de hombres de países que no están en los mapas (Cardoza 1992: 114).

La percepción infantil es igual a la del poeta, entiende la realidad de otro modo: "Los ojos de los niños no distinguen el bien del mal. Para ellos, todo es. Poesía y realidad simultáneas, ubicuas, sin mácula y sin edad. Mundo invadido de dioses, de asunciones" (Cardoza 1992: 115). Pero el niño pierde los dones de la poesía y la profecía con la edad. Al adulto no le queda más que rehacer su mundo con el recuerdo de la infancia: "Y ya que pasó la juventud y la hora maravillosa del suicidio, subid con el niño a esa barca que le lleva a la sombra de los árboles

encantados." El poeta es "el catador de nebulosas, bifronte y maravilloso" (Cardoza 1992: 118), que en el atardecer ve la estrella roja en que se ha convertido el sacrificado. Termina el viaje.

2.6.-EL CONTEXTO DISCURSIVO DEL UNIVERSO METAFÓRICO.

Es necesario, para interpretar la *Pequeña sinfonía...*, demorarnos en explicar las posibilidades cognoscitivas de la metáfora poética. Paul Ricoeur fundamenta el estudio hermenéutico de la metáfora en el entendimiento del sentido holístico del poema. La metáfora se entiende no en el signo ni en la frase, sino en el discurso. Para entrar al universo del "como si" de la metáfora hay que entender los planteamientos de la referencia y la redescipción del mundo, que el pensador francés desarrolla en los dos capítulos finales de *La metáfora viva*. Si tomamos como punto de partida para el análisis de la metáfora el signo, como lo hace la semiótica, perderíamos la perspectiva de estudiar el referente concreto del poema como discurso. Dice Ricoeur: "Mientras que el signo sólo remite a otros signos dentro de la inmanencia del sistema, el discurso tiende hacia las cosas" (1980: 293); idea que un semiótico convencido como Umberto Eco admite en su tratado *Semiótica y filosofía del lenguaje* al expresar que el texto poético tiene un sentido definido sólo en el texto íntegro.

Para Ricoeur el texto es una realidad compleja de discursos cuyos caracteres no se reducen a los de la unidad de discurso o frase. Por texto, el pensador francés entiende la producción del discurso como una obra, con ésta surgen nuevas categorías como la de producción y trabajo. Por "trabajo" entendemos el discurso como una composición o disposición retórica que hace de éste una totalidad irreducible a una suma de frases. Esta disposición retórica, a su vez, obedece a reglas formales, a una codificación, no de lengua sino de discurso que hace que a

éste lo llamemos poema o novela. Este código genérico regula la praxis del texto. Por último, esta producción codificada, según un género, es una obra de una individualidad singular. El trabajo de interpretación se dirige al texto como obra total y sus categorías de producción: disposición retórica, género y estilo singular.

Hasta aquí el estudio planteado es meramente descriptivo. Ricoeur va más allá de cualquier tratado estructuralista o semiótico. Si revisamos las estrategias del lenguaje, propias del poema —como producción, disposición y género— veremos que es una negación de la “universalidad de la relación referencial del lenguaje con la realidad” (1980: 299). Esto implica que el discurso metafórico inventa una realidad según sus propias leyes y según su propia idea de verdad: “la estrategia del lenguaje propio de la poesía, es decir, de la producción del poema, parece consistir en la constitución de un sentido que intercepta la referencia y, en definitiva, anula la realidad” (Ricoeur 1980: 300). En este sentido, la interpretación de Ricoeur de la metáfora viva es un alegato contra la reducción del sentido a la referencia y contra quienes consideran el discurso metafórico como un ornamento retórico.

Del universo poético de Cardoza, según los postulados de una hermenéutica de la metáfora, podemos señalar que hay un alejamiento, una ruptura con las ideas surrealistas de los libros *Luna Park*, *Maelstrom* y *Elogio de la embriaguez* y, por supuesto, de la ortodoxia que André Breton impuso al movimiento. En *Pequeña sinfonía*, emprende una nueva búsqueda de la expresión poética. Encuentra un lenguaje paralelo al “irracionalismo” del surrealismo, pero que, a los ojos del guatemalteco, es más auténtico, pues está afincado en la experiencia del mestizaje latinoamericano. A nuestros ojos, lo que redescubre nuestro autor son la posibilidades de la expresión metafórica que podemos entender plenamente en sus dimensiones especulativas si la estudiamos desde la perspectiva del *ethos* barroco.

2.7.-METÁFORA Y REPRESENTACIÓN. SER Y PARECER: HERMENÉUTICA DE LA EXPRESIÓN METAFÓRICA.

Paul Ricoeur, en *Historia y narratividad*, aclara que hay una diferencia radical entre explicar e interpretar. En la ruptura de la hermenéutica de Ricoeur con los enfoques del estructuralismo, en particular su idea de la semántica profunda del texto, habrá que entender que la *intención* o *el objeto del texto* no radican en la intención del autor, ni en la vivencia de éste, sino que está en el texto mismo. La obra habrá que tomarla como un objeto independiente que le dicta al lector lo que el mismo texto quiere. Podríamos metaforizar esta explicación y decir que el texto, al ser un ente vivo, le comunica a su semántica un dinamismo que el lector al interpretarla, debe conservar.

Ricoeur describe con metáforas de la mecánica las diferencias entre *explicar* e *interpretar*. Explicar implica una actitud “estática” frente al texto, esto es, poner únicamente de relieve la estructura, es decir, subrayar las relaciones internas de dependencia que constituyen la estática del texto; mientras que interpretar, o sea la actitud “dinámica” de la lectura, es un movimiento hacia el oriente, el destino, que nos dicta el texto. Interpretar es, por tanto:

seguir la senda abierta por el texto, su pensamiento, es decir, ponerse en camino hacia el oriente del texto. Esta observación nos incita a corregir nuestro concepto inicial de ‘interpretación’ y a buscar, más allá de la operación subjetiva de la interpretación como acto *sobre* el texto, una operación objetiva de la misma que sería el acto *del* mismo (Ricoeur 1999: 78).

Ricoeur basa su teoría de la interpretación en la relación doble texto—discurso e intérprete, en donde el lenguaje, a su vez, es un triple mediador entre el hombre y el mundo, el hombre y otro hombre y el hombre consigo mismo. Esto no implica que la interpretación tenga un carácter relativo, porque el texto será siempre el guía y el objeto de la hermenéutica: “De este modo —concluye Ricoeur—, la apropiación [del texto] pierde su carácter arbitrario, pues consiste en la recuperación de lo que está en juego en el texto, fraguándose, obrando, es decir,

irrumpiendo como sentido. El decir del hermeneuta es un rededir que reactiva el decir del texto" (Ricoeur 1999: 81). Ya en *La metáfora viva* decía que "el intérprete no se conforma con explicar la estructura de la obra, sino que además supone su mundo. Por eso, la estructura de la obra es su sentido; el mundo de la obra, su denotación" (Ricoeur 1980: 298). Luego, el texto no carece de referencias al mundo, es una manera de estar en el mundo

Ahora bien, esta concepción de la hermenéutica o interpretación del texto significa, como he señalado, una ruptura con el análisis estructuralista y semiótico que el filósofo francés ha hecho sistemáticamente en sus obras: *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*. En primera instancia, la crítica que realiza Ricoeur a la escuela estructuralista es que en sus estudios parece olvidarse de que la semántica profunda sustenta el sentido del texto y que es necesario añadir a la descripción del mismo. Pero hay todavía una ruptura más importante con la postura estructuralista y la semiótica, que tiene que ver con el concepto mismo de lenguaje. Ricoeur encuentra, al analizar los enfoques con que ha sido estudiada la metáfora, que en la idea estructuralista del lenguaje hay ciertas rémoras del pensamiento "cientificista" del positivismo. Así, en el discurso estructuralista, el discurso poético es una especie de sublenguaje que equivale a un discurso filosófico de segundo nivel. Lo que dice la filosofía y la ciencia, la poesía lo repite pero con limitaciones y con un lenguaje que es una traducción limitada de las complejidades del discurso especulativo. La lectura hermenéutica que hace Ricoeur de la metáfora, fundamental para nuestro propósito de interpretar la poesía de Cardoza, es una recuperación de las significaciones ontológicas y metafísicas del discurso literario. Las ideas fundamentales de Ricoeur en cuanto la metáfora como una reinterpretación o representación de la realidad, están expuestas en el siguiente apartado.

2.8.-LA METÁFORA VIVA: SER Y NO SER.

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.

Jorge Luis Borges, "La esfera de Pascal"

Uno de los críticos más agudos y sarcásticos de los excesos del uso del lenguaje metafórico por parte de las vanguardias fue Jorge Luis Borges. En un breve ensayo publicado en 1936, "La metáfora", el argentino hace una crítica rigurosa de la vacuidad retórica de algunas metáforas. El autor de "El Aleph" relata que el historiador Snorri Sturlson, en el siglo XII, compiló un glosario de las figuras tradicionales de la poesía islandesa. En esa antología de la metáfora destacan las siguientes analogías: el cuervo puede ser "la gaviota del odio", "el halcón de la sangre", "el cisne sangriento" o "el cisne rojo". El mar es para los poetas islandeses medievales "el techo de la ballena"; la boca es "la cadena de las islas" o "la casa de los dientes". Todas estas metáforas Borges las rechaza por ser frías, laboriosas e inútiles como el ingenio fugaz del simbolismo o del marinismo: "Lugones o Baudelaire [...] no fracasaron menos que los poetas de Islandia" (Borges 1980: 351)

El poeta argentino recuerda que en el libro III de la *Retórica* de Aristóteles se define la metáfora como una analogía entre cosas disímiles. Después recuerda que Middleton Murry señala que en la metáfora (la metáfora viva para Ricoeur) debe existir una analogía que sea real y que no haya sido notada con anterioridad. Pero, remata Borges citando a Aristóteles, la metáfora se asienta en las cosas, no en el lenguaje. El ensayista hace un repaso de las analogías de la literatura universal: los ojos son las estrellas; la mujer es como la flor, el tiempo corre como el agua; la vejez es el atardecer de la vida; el sueño es como la muerte. Estas comparaciones las encontramos lo mismo en el *I Ching* que en la *Ilíada*, en la Biblia, en el *Cantar de los Nibelungos* o los blues de los negros del Missisipi.

Una analogía ya canónica en el acervo poético es comparar la muerte con el sueño. En el Antiguo Testamento (I, Reyes 2:10) se dice que "David durmió con sus padres y fue enterrado en la ciudad"; es decir, el rey David falleció. Borges

recuerda también que los marineros del Danubio decían “duermo, luego vuelvo a remar”, cuando pasaban a mejor vida. Un viejo blues del sur de Estados Unidos nos recuerda que la muerte puede ser plácida como una vieja mecedora (*old rocking-chair*). Todas estas metáforas son analogías entre el morir y el dormir, pero hay una arquitectura del lenguaje que hace que el discurso poético sea algo más que un mero símil entre cosas lejanas. Borges cita el ejemplo de dos poetas: Dante y Góngora. El poeta italiano, para definir el cielo oriental (*Purgatorio* I, 13), “invoca una piedra oriental, una piedra límpida en cuyo nombre está, por venturoso azar, el Oriente: *Dolce color d’oriental zafiro* es, más allá de cualquier duda, admirable; no así el de Góngora (*Soledad* I, 6): ‘En campos de zafiro pace estrellas’ que es, si no me equivoco, un mero énfasis” (Borges 1980: 354). Ambas metáforas provienen de las palabras de Éxodo, 24; 10, “y vieron al Dios de Israel; y había debajo de sus pies como un embaldosado de zafiro, semejante al cielo cuando está sereno”, pero la diferencia que Borges intuye es algo que se encuentra a medio camino entre el discurso especulativo y el poético: la capacidad de redescrición de la realidad que encierra la metáfora. Como veremos adelante, siguiendo a Paul Ricoeur, los problemas que propone la metáfora corresponden más al terreno de la especulación filosófica que al de la lingüística.

Uno de los puntos clave en el tratado de Ricoeur es entender que el estudio de la metáfora debe darse en el nivel discursivo y no analizarse como un fenómeno semiótico reductible al nivel de las palabras. Para llegar a esta perspectiva, el autor hace un extenso repaso de las diversas teorías tanto filosóficas como lingüísticas –la retórica, la neoretórica, la semántica y la hermenéutica– que se han encargado de estudiar la metáfora. En la hermenéutica de la metáfora viva –es decir, la que da un sentido renovado a las analogías y a los símiles– hay tres premisas básicas: 1) la interpretación del discurso poético se da a un nivel holístico; 2) la metáfora como fenómeno estético tiene un sentido polisémico y 3) en la interpretación de la metáfora poética siempre habrá un excedente de sentido delimitado por la intención del receptor.

La metáfora no puede ser entendida únicamente como un fenómeno de polisemia; entenderla así la despojaría de sus pretensiones ontológicas y reduciría el discurso poético a un mero adorno retórico. En este sentido, una limitante del análisis lingüístico es traducir la polisemia metafórica a una suplantación de la referencia por la connotación de las analogías de las palabras que se entrecruzan en la metáfora. El fenómeno crucial, señala Ricoeur, "es el *aumento* de la polisemia inicial de las palabras gracias a una instancia del discurso. La repercusión de la estructura predicativa sobre el campo semántico obliga a añadir una variante semántica que antes no existía" (Ricoeur 1980: 231). Si el análisis sémico indica que en el cruzamiento semántico de la metáfora hay una supresión de la referencialidad de una de las partes de la expresión metafórica, el enfoque hermenéutico de Ricoeur propone un enriquecimiento de la referencialidad; es decir, el entrecruce de palabras produce un aumento de sentido, que el autor de *La metáfora viva* denomina plusvalía semántica, que a su vez puede ser estudiada como un fenómeno, una nueva forma de referirse a la realidad,¹⁸ que al filósofo francés le recuerda el concepto de *mood* —estado de ánimo— que Northrop Frye desarrolla en *Anatomía de la crítica*, "este *mood* es mucho más que una emoción subjetiva, es un modo de enraizarse en la realidad, es un exponente ontológico", comenta Ricoeur (1980: 284).

Cuando hablamos de metáfora hablamos de analogía. Ésta es una característica común a la metáfora, al símbolo y a la comparación—similitud. Pero la relación analógica es un instrumento lógico dentro de la comparación. Es de orden semántico y no lógico cuando se presenta en una imagen. Ricoeur apunta,

¹⁸ "Puede ocurrir que la referencia a lo real cotidiano deba desaparecer para liberar otro tipo de referencia hacia otras dimensiones de la realidad" (Ricoeur 1980: 201). En Ricoeur 1999 se explica lo mismo más claramente: "La descripción ha de suspenderse con el objeto de dar paso a la redescrípción [.] la referencia de la ficción a lo irreal sólo es la contrapartida negativa de su referencia productiva. Digámoslo de otro modo: la supresión de la referencia de primer orden que hemos convenido en llamar la 'descripción' del mundo es la condición de posibilidad de una referencia de segundo orden que vamos a llamar [.] la redescrípción de la realidad. Una obra literaria, a mi juicio, no carece de referencia. Lo que sucede es ésta se encuentra *desdoblada*. Es decir, se trata de una obra cuya referencia final tiene como condición de posibilidad la suspensión de la referencia del lenguaje convencional" (Ricoeur 1999: 143).

entre líneas, una definición de la analogía que me parece pertinente tener en cuenta, “entre lo idéntico y lo heterogéneo se sitúa lo análogo” (1980: 370) Para algunos críticos, como Paul Henle, la peculiaridad de la representación metafórica reside en su modo de significar que puede ser por imagen o por semejanza. La confusión de los conceptos de metáfora, imagen —ícono—¹⁹ y analogía puede convertirse en un callejón sin salida, por eso mismo, Henle aclara que “si hay un elemento icónico en la metáfora es igualmente evidente que el ícono no se presenta, simplemente se describe” (Ricoeur 1980: 257) Así pues, en la idea de metáfora de Ricoeur hay implícita una idea de ícono —imagen mental, en el sentido de Peirce—, pero una iconicidad dependiente del sentido de la expresión poética, no de una libre asociación de imágenes. Remitámonos a la definición de signo de Charles Sanders Peirce. El filósofo sostenía que el signo entablaba relaciones precisas con el objeto y se podía dividir en *índices*, *íconos* y *símbolos*. El índice es un signo que tiene conexión física con el objeto que señala, como en el caso de un dedo que apunta a un objeto. El ícono es un signo que hace referencia a un objeto en virtud de una semejanza de sus propiedades intrínsecas, que de alguna manera corresponden a las propiedades del primero. Así, una fotografía, un dibujo, un diagrama, una fórmula lógica e incluso una imagen mental son íconos. El símbolo, por su parte, es un signo arbitrario, cuya relación con el objeto se determina por una ley. El signo lingüístico es el símbolo por excelencia.

Así, según Peirce un ícono es “un signo que se refiere al objeto que denota, sólo en virtud de sus caracteres propios, que posee del mismo modo, tanto si el objeto existe como si no existe” (Eco 1988: 139). El ejemplo más claro de un ícono según Peirce lo encontramos en los dibujos que representan animales. Por medio de la imagen reconocemos un caballo o una oveja, incluso un dragón o un unicornio. El lingüista considera íconos a los diagramas y a las metáforas, en los primeros la imagen se da “no por su semejanza sensible con el objeto sino por la

¹⁹ Cabe aclarar que Henle toma la definición de ícono de Charles Sanders Peirce que dice que “ lo propio del ícono es contener una dualidad interna que es al mismo tiempo superada” (Ricoeur 1980: 257).

analogía con las relaciones entre sus partes”, en la segunda, porque “representan el carácter representativo de un representamen, representando el paralelismo con alguna cosa” (Eco 1988: 139). Ahora bien, cuando Ricoeur habla de iconicidad de la metáfora se refiere a que para Peirce el ícono es una imagen mental:

‘La única manera de comunicar directamente una idea es por medio de un ícono [...] Los íconos mentales son imágenes visuales a las que se refiere el signo’. El símbolo está en lugar del acto de conciencia y el acto de conciencia es una idea simple, que puede combinarse en ideas complejas [...] Peirce insiste en el hecho de que nosotros razonamos sólo por medio de íconos y ‘los enunciados abstractos no tienen valor en el razonamiento si no nos ayudan a construir diagramas. Qué idea pensar que se puede pensar el movimiento sin la imagen de algo que se mueve’ (Peirce cit. en Eco 1988: 139).

El ícono y el símbolo comparten con la metáfora la capacidad de representar la realidad. Tal vez de allí surja la confusión de términos. No es casualidad que el poeta Reverdy al definir la metáfora la iguale con la imagen y diga que:

la imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades alejadas. Cuanto más alejadas y precisas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen, más poder emotivo y realidad poética tendrá (cit. en Ricoeur 1980: 264)

Ricoeur se refiere a la iconicidad de la metáfora sólo en cuanto a que el “ícono es la matriz de la nueva pertinencia semántica que nace del desmantelamiento de las áreas semánticas bajo el impacto de la contradicción” (Ricoeur 1980: 271). Podemos sacar en conclusión, en primera instancia, que entre metáfora, ícono y analogía hay una serie de semejanzas. ¿Pero son iguales las semejanzas entre estas tres categorías? A favor de la metáfora podríamos concluir que ésta busca nuevas semejanzas que pongan en duda la lógica del lenguaje. El poder de la metáfora consistirá en poder destruir una categorización anterior para establecer nuevas fronteras lógicas sobre los escombros de las precedentes.

La iconicidad de la metáfora forma parte del mismo lenguaje. Ahora bien, la iconicidad de la metáfora nos abre las fronteras del lenguaje, la percepción de una imagen podemos entenderla como una nueva forma de percepción del mundo. Marcus B. Hester asocia la percepción del imaginario metafórico al concepto de Wittgenstein del “ver como”. El concepto del “ver como” se manifiesta en el acto

de leer, en tanto que es el modo de "realizarse lo imaginario". Explica Ricoeur que el "'ver como' es el lazo positivo entre *transmisión* y *dato*: en la metáfora poética, la *transmisión* metafórica es como el dato; desde un punto de vista, pero no desde todos. Explicar una metáfora es enumerar los sentidos apropiados en los que la *transmisión* es 'vista como' el *dato*. El 'ver como' es la relación intuitiva que mantiene unidos el sentido y la imagen" (Ricoeur 1980: 287, 288).

Si bien Wittgenstein al hablar del fenómeno del "ver como" no se refería a la metáfora sino a la posibilidad de percibir una imagen ambigua como algo que asociamos mentalmente, Hester lo aplica a la capacidad imaginativa de la iconicidad del sentido del lenguaje poético. Así el "ver como" es el lado sensible del lenguaje poético. Es, en gran medida, la relación intuitiva que mantiene juntos el sentido y la imagen. El lector selecciona intuitivamente de los datos de lo imaginario las semejanzas internas que le indica la metáfora. "Ver como" es experiencia y la posibilidad limitada de selección (es decir, *acto* en su más pura acepción filosófica). Al ser un proceso intuitivo, podemos o no podemos ver algo en una metáfora. Cardoza, por ejemplo, tiene una fuente inagotable de *data* en la imágenes que forman las nubes al cambiar sus formas continuamente: ahora son bajeles, ahora una caravana en el desierto. Ésa es una manera poética de entender el "ver como" del imaginario poético. Pero no debemos olvidar que también las imágenes que percibimos en el "ver como" no son libres, están implicadas en la significación metafórica.

Tal vez el hecho de no existir un imaginario libre sino supeditado al sentido poético, ha motivado a críticos como Philip Wheelwright a jerarquizar las metáforas por grados de "estabilidad", su poder comprensivo o su amplitud de evocación. Así, en el grado más bajo están las imágenes dominantes en un poema particular; luego siguen los símbolos que tienen significación personal; luego los que son compartidos por toda una tradición cultural; luego los que comparten una vasta comunidad secular o religiosa; y por último, los arquetipos que tienen significación universal, por ejemplo, la tinieblas o la luz. Esta clasificación nos

recuerda que a fin de cuentas la metáfora, al ser un *símbolo lingüístico*, tiene tres rasgos definitorios: 1) simboliza algo más de él mismo; 2) lo hace por convención y 3) es de uso público.

La metáfora poética trascendente es aquella que le da a nuestra idea de verdad y realidad un toque extra de sentido. Por ejemplo, el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertium", de Jorge Luis Borges es un mundo alternativo en donde las referencias a las realidades de nuestro mundo no son válidas. El lenguaje no tiene las mismas categorías gramaticales que las nuestras, los razonamientos son diferentes a los nuestros. En cierta medida, el mundo de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertium" nos recuerda las nuevas significaciones que el discurso metafórico adquiere con la "plusvalía semántica" que implica la creación de una nueva realidad, con reglas propias y autónomas de nuestra "realidad concreta".

Paul Ricoeur sostiene en *La metáfora viva* que el discurso metafórico es el proceso retórico por medio del cual se libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad. La metáfora pone en duda, como el mundo alternativo del cuento de Borges, conceptos como realidad, verdad, ser y parecer. El filósofo francés señala que al unirse la ficción con la redescipción se restituye el sentido de lo que Aristóteles planteaba en su *Poética*: la *poiesis* del lenguaje procede de la conexión entre *mythos* y *mímesis*.²⁰ La revolución en la concepción del discurso poético es postular una lectura del "ver como" de lo metafórico; es decir, que la esencia de la interpretación de lo metafórico es entender el mundo poético dentro de sus propias leyes.

En la *Poética*, Aristóteles nos dice que "la metáfora es el traslado del nombre de una cosa al de otra, o del género a especie o de la especie al género o de la especie a otra especie, o según la analogía" (Aristóteles 1987: 80). Para el filósofo griego la metáfora está íntimamente ligada a la diversidad de combinaciones analógicas. Así, "una copa es a Dionisio como un escudo a Ares [por lo que] se

²⁰ Gadamer nos recuerda que las palabras *poiesis* y *poietes* se refieren no sólo al hacer o al hacedor mismo sino, específicamente, al crear poético y al poeta, quien es el que detenta el saber y el poder que le confiere el dominar la *tecné* de la poesía. (Gadamer 1996: 124–125)

llamará a la copa 'escudo de Dionisio' y al escudo, 'copa de Ares' (Aristóteles 1987: 81).²¹ Pero la analogía tiene una significación que la lingüística no logra interpretar. Aristóteles en la *Retórica* señala que Arquitas sostenía que es lo mismo un árbitro que un altar pues en ambos el malvado encuentra refugio; lo mismo un ancla que un gancho pues ambas cosas son parecidas, aunque difieren según lo alto o lo bajo Ricoeur descubre que estas analogías en las que se percibe, se contempla y se descubre lo semejante entre dos cosas distantes hay una cópula entre la poética y la ontología.

Ricoeur expande el concepto de *mímesis* más allá de lo que la tradición aristotélica nos dice y lo convierte en expresión de una realidad poética que llamaremos *mímesis poética*;²² idea muy próxima a lo que Gadamer entiende como "representación de la verdad poética". La *poiesis* del "hacedor", de aquel que domina la *tecné*, hace existir algo más allá de las palabras; el sentido de la *mímesis lírica* es "hacer ser ahí" algo, un hecho, una idea "Mímesis es una representación en la cual sólo está a la vista el qué, el contenido de lo representado, lo que se tiene ante sí y se 'conoce'" (Gadamer 1996: 126) Gadamer encuentra que el fenómeno de la *mímesis* es el de re—conocer algo, pero cuando algo se re—conoce "se ha liberado de la singularidad y la casualidad de las circunstancias en las que fue encontrado" (Gadamer 1996: 127) La *mímesis poética*, entonces, no tiene relación alguna con la imitación sino que más bien es la transformación del "ser" de algo, pero, como lo señala Gadamer: "toda representación [mimética] que hable, representa ya una respuesta a la pregunta de por qué ella *es* —represente algo o 'nada'—" (Gadamer 1996: 128. El subrayado es mío).

La relación entre *mímesis* y *mythos* ilumina la plusvalía de sentido de la metáfora. La metáfora al ser entendida como *mímesis* ya no es solamente un

²¹ Esta relación es llamada en lógica "cuarta proporcional" y representa como: A es a B como C es a D $A \rightarrow B; C \rightarrow D$

²² A la *mímesis* que encontramos en el discurso poético la llamaré en adelante *mímesis poética* para diferenciarla de las *mímesis* del drama y de la de los textos narrativos

recurso retórico y pierde su carácter gratuito²³ Subordinada a la *tecné*, al *mythos* y a la *mímesis*, la metáfora participa de una doble tensión: 1) como una diversificación del sentido; y 2) su relación con la trama es restitución, reconocimiento diría Gadamer, y elevación de la realidad.

Escribí líneas arriba que Ricoeur plantea en *La metáfora viva* lo que podríamos llamar una ruptura epistemológica con el estructuralismo y con la semiótica al señalar que los problemas de la interpretación de la metáfora no se pueden solucionar por los caminos de la lingüística sino por los de la filosofía y que esto conlleva también a estudiar los problemas del discurso poético en su dimensión especulativa. La esencia de la ruptura epistemológica de Ricoeur —el entender que el discurso metafórico tiene grandes coincidencias con el discurso filosófico— parte de un concepto fenomenológico que es básico para la hermenéutica moderna: la *epojé*. En *La metáfora viva*, se menciona que el filósofo Marcus B. Hester, al comparar la lectura de Husserl de la *epojé* deja en suspenso cualquier posición de la realidad natural, liberando el derecho de todos los *data*: “La lectura es una suspensión de lo real y una ‘apertura activa al texto’” (Ricoeur 1980: 284).

Edmund Husserl en sus *Problemas fundamentales de la fenomenología* señala que es necesario encontrar una nueva forma de replantear los problemas de la existencia que no caiga ni en el psicologismo ni en los límites cientificistas del positivismo. El filósofo alemán encuentra que:

A partir de la fundamentación de la Fenomenología o, respectivamente de la vida cognoscitiva en actitud trascendental, se producen modos de comportamiento muy específicos en relación a las positividades y muy singulares entrelazamientos intrínsecos de posiciones, o en su caso donaciones, fenomenológicas y positivas. Si retorno desde la actitud o, en su caso, desde la temática de la fenomenología a la actitud naturalmente positiva, mi comportamiento positivo de la conciencia y sus temas propios alcanza una nueva capa de validez; mi experimentar, pensar, valorar, etc., y lo experimentado, pensado, valorado en ellos, mi intuición y lo en ella conocido y verificado y, del mismo modo, todo el estar convencido permanente que surge de ello con sus

²³ Ricoeur explica que la metáfora entendida como un simple hecho del lenguaje se reduce al concepto de “palabra rara, insólita, alargada, abreviada, falsificada” (Ricoeur 1980: 64)

verdades (científicas, por ejemplo), ¡y por lo tanto el mundo!, todo ello gana y lleva un nuevo nivel de validez: el que surge desde el conocer fenomenológico.

¿Cómo se piensa esto? Como fenomenólogo he de ejecutar, y siempre he ejecutado, sin embargo, la *epojé* respecto al universo de la positividad; sólo mientras estoy bajo la norma de esa *epojé* soy fenomenólogo. Si retorno a la actitud positiva, suprimo (esto es siempre una tautología) la *epojé*; por tanto, se podría pensar que es restituido mi modo de vida 'natural', y entonces todo es lo mismo como si nunca hubiese practicado fenomenología. Del mismo modo en la modificación contraria de actitud. Ejerczo nuevamente la *epojé* y soy nuevamente fenomenólogo (Husserl 1994: 163).

A grandes rasgos, la *epojé* es una forma de poner entre paréntesis las convenciones y las ideas que deforman los datos de la percepción, para volver a lo dado perceptualmente o fenómeno. José Ferrater Mora define la *epojé* fenomenológica como el hecho de suspender el juicio frente al contenido doctrinal de toda filosofía dada. Una vez establecida dicha suspensión se puede realizar la comprobación de nuestras intuiciones. Husserl habla también del cambio radical de la "tesis natural":

En la tesis natural la conciencia está situada frente al mundo en tanto que realidad que existe siempre o está siempre 'ahí'. Al cambiarse esta tesis se produce la suspensión o colocación entre paréntesis no solamente de las doctrinas acerca de la realidad, y de la acción sobre la realidad, sino de la propia realidad. Ahora bien, éstas no quedan eliminadas, sino *alteradas* por suspensión. Por lo tanto, el 'mundo natural' no queda negado ni se duda de su existencia (Ferrater 1980: 962).

Ricoeur utiliza la *epojé* fenomenológica para suspender las "leyes" con que la lingüística y la semiótica se acercan al discurso poético y que de paso siembran diversos prejuicios en el lector. La suspensión metodológica favorece un diálogo sin prejuicios cientificistas con el texto. Es decir, el entender el "ver como" como una forma de *epojé* hace que el lector participe activamente en la interpretación del texto. Ya Mario Valdés planteaba en su obra *Shadows in the Cave* que:

The phenomenology of language which I have understood from these philosophers relates language to the modes of grasping reality. Language for any speaker or writer always precedes his expression, therefore it is always prior to discourse; indeed it is only because of this prior existence of language that discourse can say anything to anyone. Language this is not only the mediator (as Humboldt and Unamuno would put it) between man and the world, but it is also paradoxically tied to rules of operation (for sake of communication) and also just

as deeply rootes in the shared experience of world in which the speakers are cast. The task of expression is the struggle to move from the speaker's intention of saying something (which is rooted in his experience) to articulated usage of rule-governed sounds to say something meaningful. This struggle can be seen as dialectical relationship and the struggle can be understood as the process of communication itself (Valdés 1985: 20--21)

Lo significativo del acercamiento fenomenológico a la literatura es que el texto no es entendido como un código que se descifra. El texto es testimonio de una vivencia que el crítico como lector reconstruye. Esta reconstrucción es válida cuando se establece en la coherencia, consistencia y apropiación de la interpretación, que a su vez se fundamenta en la comprensión de que un texto es la traducción de una vivencia en expresión. Teniendo en cuenta estas premisas, la lectura se convierte en una construcción cognitiva y no en una decodificación mecánica, como lo hacen algunos semióticos o estructuralistas.

Valdés, quien ha dedicado dos de sus obras al estudio de la fenomenología literaria, entiende de una manera dinámica el proceso de la referencialidad del discurso poético. Para el crítico mexicano la configuración poética se puede caracterizar como una especie de hendidura de la referencialidad, que nos lleva más allá del texto y de regreso a él, y como una "lucha" *-struggle-* entre el lector y el universo discursivo. Valdés, además, entiende que el lenguaje poético es autorreferencial y tiene tres niveles de interacción: 1) La idea metafórica se expresa en estructuras formales que tienen un potencial referencial que puede ser examinado como una capacidad funcional; 2) La idea metafórica tiene implicaciones *"implications"* icónicas, así como relaciones de parentesco con otros textos, puesto que es un producto cultural; y 3) La idea metafórica sólo puede ser realizada y actualizada por un lector. Como forma potencial de expresión, solamente el lector *-esto es la experiencia de lectura-* está capacitado para capturar la realidad como expresión (Valdés 1987: 101)

De los tres niveles de interacción a los que se refiere Valdés me interesa el segundo, pues la naturaleza de la expresión poética de Luis Cardoza y Aragón

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

parte de una relación “analógica” que toma de otros textos, por ejemplo, de los poemas en prosa de Federico García Lorca. Éste será un ejercicio en el que pondremos en práctica la lectura del mundo del “como si” y en el que se entenderá al texto como un universo autónomo que dicta sus propias reglas.

2.9.-LA “ÍCONOGRAFÍA” DE CARDOZA Y FEDERICO GARCÍA LORCA.

La metáfora en Cardoza produce la ilusión de ser una imagen visual. Si recorremos las expresiones poéticas de Cardoza que tienen como referente una imagen visual o una pintura, encontramos un vaso comunicante con la poesía de Federico García Lorca. José Emilio Pacheco, en su prólogo a las *Poesía completas* (1977), señala que haría falta que se estudiaran los nexos entre la poesía del guatemalteco y la del granadino; específicamente se refería a la *Pequeña sinfonía...* y a *Poeta en Nueva York*. Sabemos que Cardoza y Federico García Lorca se conocieron en La Habana en el año de 1930. Fue una amistad fecunda en lo que se refiere al intercambio literario. Incluso planearon escribir una versión del génesis para *Music Hall*. Lorca llegaba de Nueva York y estaba en proceso de escribir los poemas que póstumamente serían reunidos bajo el nombre de *Poeta en Nueva York*. Por su parte, nuestro autor había pasado una etapa de aprendizaje en Europa, en donde trabajó al lado de Georges Raynaud en la traducción del *Rabinal Achí*, además rastreó las huellas de la vida y la obra de Rafael Landívar y publicó dos volúmenes de poesía vanguardista –*Luna Park*, *Maelstrom* y *Torre de Babel*. Si nos atenemos a hacer una revisión fenomenológica de los símbolos poéticos de ambos poetas veremos que la influencia de García Lorca en Cardoza habrá que buscarla también en otros libros además de *Poeta en Nueva York*.

En el *Romancero gitano* hay una sección titulada “Tres romances históricos”, uno de ellos es “El martirio de santa Olalla”, en donde se describe el sacrificio de la mártir a manos de los romanos: “un chorro de venas verdes /le brotaba de la

garganta. /Su sexo tiembla enredado /como un pájaro en las zarzas" (García Lorca 1978: 948). Por su parte, el autor de *Dibujos de ciego* al referirse a santa Águeda escribe que "avanza sonámbula como una espada soñolienta, con sus dos globos de luz velada de leche y sangre, guiada por los discos rojos de su pecho, en donde anidaron los ojos de santa Lucía" (Cardoza 1992: 31). Continúa el poeta:

Santa Águeda veía por sus dos borbotones como por grandes ojos que tuviesen toda la ternura de las entrañas, de los huesos, de las novias violadas y campanas, la inocencia purísima de la leche. Iba con los ojos cerrados, como sonámbula. Y los dos discos rojos que manaban su vida cubrían de amor las cosas más funestas y malditas. Sus senos encendían estrellas en las noches sin fondo y cifras nupciales en los pizarrones de los colegios. En la bandeja, sus senos con sus delicadas venillas azules de una dulzura [sic] sin nombre, recordaban, sin embargo, la cabeza de la Medusa, con sus abecedarios en llamas y sus negros relámpagos [...] Lucía, a través de los senos de Águeda, porque las flechas de Sebastián cedieron tanta dulzura [sic] a la muerte que la virgen se ruboriza y una mano de sangre oprime sus senos que nadie ha visto nunca [...] ¡Oh! ¡dulce visión de sus senos castos, de senos cercenados en el pecho de otra doncella, de otra doncella que lleva ahora sus ojos en los nidos inválidos de los senos tibios como estiércol! (Cardoza 1992: 30-31).

Si revisamos la poesía de García Lorca posterior al *Romancero gitano* encontramos tres poemas con temas extraídos del martirologio cristiano: "Santa Lucía y san Lázaro", "Degollación del Bautista" y "Degollación de los inocentes". Por los recursos poéticos podemos suponer que estos poemas fueron compuestos en la época en que el granadino redactaba *Poeta en Nueva York*. Lo que llama la atención es que la estética de estos tres poemas en prosa tiene una evidente intertextualidad con la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*... Si revisamos los mártires que aluden Lorca y Cardoza encontramos que son los mismos, el guatemalteco en su largo poema alude a más santos, pero los frecuentes y favoritos, por la unión entre erotismo y muerte, son santa Lucía, santa Águeda, san Lázaro y san Dionisio. Lo más interesante son las coincidencias en la expresión poética. En ambos el ritual de la sangre se convierte en un elemento erótico. Hay, además, una suerte de *ars combinatoria* en la sucesión de imágenes tanto en Lorca como en Cardoza.

Ahora bien, la imagen mental que tenemos de santa Águeda es la de la mártir a la que le fueron cercenados los pechos. Cardoza explota hasta el límite las

posibilidades semánticas de estos “íconos” —tomando el término en el sentido de la imagen mental a la que se refería Peirce. Los pechos de la santa son como los ojos de santa Lucía, pero también, por sinécdoque, representan la leche alimenticia, que a su vez simbolizan la pureza de la “las novias violadas” que se convierte en la luz que es el emblema de la pureza. Pero hay más, las venillas de los pechos mutilados sugieren ser la cabeza de la Medusa, cuya cabellera de serpientes le recuerda al poeta “abecedarios en llamas” y “negros relámpagos.” ¿Acaso será que Cardoza inserta un recuerdo de su niñez en esta metáfora? De ser así, el poeta se refiere a los años infantiles cuando estudiaba las primeras letras en su Antigua natal, y el azoro del abecedario escrito en el pizarrón le pareció la contemplación de la cabeza de la Medusa, que, recordemos, es la metáfora de las venillas del pecho cercenado de santa Águeda. El vértigo de la sucesión de imágenes mentales es un ejemplo de la re—presentación del mundo que postulan las metáforas cardozianas.

García Lorca en “Santa Lucía y San Lázaro” crea imágenes simbólicas a partir de los atributos iconográficos de santa Lucía, virgen y mártir, que tradicionalmente es representada llevando sus ojos en una bandeja o en sus manos. Estos atributos están relacionados con la vista, es la patrona de los enfermos de la vista. Lorca a partir de estas características desarrolla una metáfora en la que “puede componer perfectamente hasta ocho naturalezas muertas con los ojos de santa Lucía” (Lorca 1978: 947). El autor del *Romancero* hace una serie de variaciones a partir del relato de un personaje que llega a alojarse en la posada de santa Lucía, cercana a la estación de tren san Lázaro. El juego metafórico consiste en establecer una relación nominalista entre las palabras y las cosas para inventar asociaciones. Por ejemplo, santa Lucía nos remite inmediatamente a la vista, a partir de allí el poeta empieza a asociar imágenes mentales: “En las fachadas miraban grandes ojos de megaterio, ojos terribles, fuera de la órbita de almendra que da intensidad a los humanos” (Lorca 1978: 949). Leído literalmente este fragmento pareciera de ciencia ficción, pues de un edificio surgen los ojos un megaterio, que es un “fósil del orden de los desdentados, de unos seis metros de longitud y dos alto, con huesos más

robustos que los del elefante” (*Diccionario de la Real Academia*, 1999: 1348). Si desmontamos la trama del relato –más adelante a esta acción la llamaremos mimesis III– y la contextualizamos en el sentido del discurso completo, entendemos lo que pasa: un hombre va caminando por la calle y de repente ve el anuncio de una óptica que es un ojo enorme que cuelga de la fachada del edificio. El proceso metafórico que sigue Lorca es similar a la semejanza proporcional del principio analógico estudiado tanto por Aristóteles como por santo Tomás. Es decir, la imagen poética como síntesis del pensamiento se ubica entre lo idéntico y lo heterogéneo. Mecanismo que ya encontramos en los manuales retóricos renacentistas, como *El mundo simbólico* de Filippo Picinelli, que es un tratado de la interpretación de los símbolos poéticos universales que son explicados a partir de sus relaciones analógicas.

Cardoza sigue el mismo mecanismo para sus imágenes poéticas. En la iconografía del martirologio, el poeta hace una variación de los atributos de santa Águeda, en donde se une el sufrimiento de la mutilación con la turgencia del pecho mutilado. Por su parte, la representación de la Magdalena tiene un matiz erótico: “Peces resbalan por sus miembros, bajo los barcos arremolinados en el vientre, en las trombas de los senos abiertos como paracaídas hechos de triunfos que tiran a otros cielos los veleros impasibles” (Cardoza 1992: 16). Para entender las asociaciones de imágenes de Cardoza debemos entender que la metáfora es un sistema de representación analógica, la cual está subordinada a la visión del mundo del autor. Esta “correspondencia analógica” la hacemos inteligible cuando interpretamos el poema de una manera holística, es decir, cuando entendemos el sentido del discurso de una manera global. Esta semejanza proporcional es el fundamento del mundo del “como si” del discurso metafórico—analógico de la *metáfora viva* que estudiaremos más adelante.

2.10.-SEGUNDO DIÁLOGO CON PEQUEÑA SINFONÍA... LA ESCRITURA HETERODOXA DE LUIS CARDOZA.

Luis Cardoza escribió *Elogio de la embriaguez* (1938) —poema en prosa previo a la *Pequeña sinfonía*. — bajo la influencia de Baudelaire y de Rimbaud. En ese volumen resuenan los párrafos de *Los paraísos artificiales* e *Iluminaciones*: “La Embriaguez abre las esclusas de lo absolutamente gratuito, de lo porque sí o porque no. Ella tiene la razón suprema y su lógica es la de los ángeles” (Cardoza 1944: 186). El título del libro parece sugerir una disertación sobre las drogas y la literatura; por el contrario la intención del poeta fue mezclar sueño y realidad para crear una especie de literatura fantástica constituida con elementos cotidianos, recuerdos y vivencias que cobran un carácter supraracional en el texto.

Elogio de la embriaguez parece ser un ensayo de lo que vendrá en la *Pequeña sinfonía*... Cardoza descubre en este breve poema en prosa las posibilidades del mundo de la ensoñación y de la asociación analógica de imágenes. Descubre también que el gran tema de la poesía puede ser el tiempo y cómo lo percibimos o cómo lo negamos. En este período, Cardoza ya había conocido muy de cerca los trabajos de Breton y de Aragon. Me imagino que le había cautivado el proceso de “memoria involuntaria” que había desarrollado Marcel Proust en los siete tomos de *En busca del tiempo perdido* y lo quiso poner en práctica por medio de un sistema muy elaborado de recuerdos traducidos en imágenes. Después del ensayo que significó *Elogio de la embriaguez* estaba listo para escribir una obra más ambiciosa: la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*.

Para rehacer las tramas del poema narrativo debemos establecer ciertos parámetros fenomenológicos sobre la mimesis y el *mythos*, según algunos postulados de Paul Ricoeur desarrollados en *Tiempo y narración* (1995). En primera instancia habremos de tener en cuenta que el lenguaje, como hemos visto anteriormente, es una mediación entre un hombre y otro; la dimensión social del lenguaje la encontramos cuando hablamos de un “nosotros”. El diálogo es, en

tanto un juego de preguntas y respuestas, la *mediación* entre una persona y otra. La explicación de la fenomenológica del lenguaje en general, y en particular el poético, la representa Paul Ricoeur como una relación triple: la relación ontológica (referencia al mundo), psicológica (relación con uno mismo) y moral (relación con otro) (1999: 51).

Esta triple relación del lenguaje es importante para entender la metáfora en el discurso de reinterpretación del mundo (el mundo del como si). En la hermenéutica textual que propone Ricoeur es muy importante tomar en cuenta la significación de la obra; esto implica la supresión de la noción de connotación de la lingüística estructuralista y que se considere que en el lenguaje poético hay una referencialidad suspendida, en favor de una referencialidad indirecta o de segundo orden, en la que está inscrita una representación del mundo, es decir, un reescritura de la realidad, una manera particular de la mimesis no narrativa.

Para entender los problemas de la representación del mundo, de la mimesis en el poema, es conveniente considerarlo como un diálogo, como lo hace Gadamer en su ensayo "Poema y diálogo" (1993: 142-158). El pensador alemán considera que el texto es un tejido compuesto de hebras sueltas; de igual manera, el poema es un entramado de palabras y sonidos unidos por el tono que al lector o al oyente puede o no conmover. Este tono, que realmente es la unidad de sonidos y significados del poema, parece, en primera instancia, un monólogo del autor, en cierto sentido cerrado. Pero cuando el lector entiende el tono del poema, lo abre y lo convierte en diálogo.

En otras palabras, el poeta propone un diálogo que el lector acepta en tanto que entra a la misma frecuencia del tono del poema. Por eso, Paul Valéry indicaba que el verso clave en la interpretación de un poema es el primero del poema, puesto que es decisivo entrar en universo discursivo del mismo (Gadamer 1993: 152). Para que el poema sea un diálogo, hay que participar en el sentido del texto, por eso cuando éste es oscuro por las referencias autobiográficas demasiado cerradas, el poema clausura el diálogo, es decir, el sentido. Gadamer es claro: "A

los poetas de hoy, que tan a menudo recurren a lo autobiográfico, se les podría decir que, en la palabra poética, la autobiografía sólo tiene sentido si todos nosotros contamos en ella, si todos somos contados por ella. Sólo entonces podremos acompañarlo" (Gadamer 1993: 153). Octavio Paz, por su parte, se refiere también al poema como diálogo cuando dice que:

La verdad del poema se apoya en la experiencia poética, que no difiere esencialmente de la experiencia de identificación con la 'realidad de la realidad', tal como ha sido descrita por el pensamiento oriental y una parte del occidental. Esta experiencia, reputada por indecible, se expresa y comunica en la imagen. Y aquí nos enfrentamos a otra turbadora propiedad del poema que será examinada más adelante: en virtud de ser inexplicable, excepto por sí misma, la manera propia de comunicación de la imagen no es la transmisión conceptual. *La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla.* El decir del poeta encarna la comunión poética. La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando *se hace otro*. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de 'éste', de 'aquél' ese 'otro' que es él mismo. El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, sauces, mujeres, diccionarios, todo es una inmensa familia, todo se comunica y se transforma sin cesar, una misma sangre corre por 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 aquel otro* (Paz 1982: 113; los subrayados son míos).

Al entablar el diálogo con el texto descubrimos que el *mythos* aristotélico, tiene tres propósitos: *decir, hacer y elaborar* una trama. A partir de estos tres elementos la ficción "reorganiza el mundo en función de las obras éstas en función de aquél" (Ricoeur 1999: 142). Dice el filósofo:

Al vincular de este modo la ficción y la redescipción, nos limitamos a desarrollar, en sentido amplio, la conexión entre el *mythos* y la *mímesis* de la que habla Aristóteles en su *Poética*[...] la referencia de la ficción a lo irreal sólo es la *contrapartida negativa* de su referencia productiva. La supresión de la referencia de primer orden que hemos convenido en llamar la 'descripción' del mundo es la condición de posibilidad de una referencia de segundo orden que vamos a llamar, desde ahora, la redescipción de la realidad. Una obra literaria, a mi juicio, no carece de referencia. Lo que sucede es que ésta se encuentra *desdoblada*. Es decir, se trata de una obra cuya referencia final tiene como condición de posibilidad la suspensión de la referencia del lenguaje convencional" (Ricoeur 1999: 143)

Ahora bien, en la elaboración de la trama:

cuando contamos algo comprendemos el presente del acontecimiento que narramos en relación con el pasado inmediato de la historia, que es conservado por el *acontecimiento* que sucede en el presente, y en relación con el desarrollo futuro de la trama, que es *anticipado* por el oyente. Esta triple estructura del presente es la condición de posibilidad de la estructura de la trama, en la medida en que reúne en sí misma el recuerdo, las expectativas y la atención" (Ricoeur 1999: 146).

Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración*, relaciona el aspecto mimético de la trama con el carácter narrativo del tiempo. El filósofo francés piensa que el tiempo se humaniza "en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal" (Ricoeur: 1995, 113).

La triple mimesis implica un estudio hermenéutico y fenomenológico del círculo dialógico que eslabona el universo de la obra con los horizontes del autor y del lector. Ricoeur procede de acuerdo a una mayéutica, interroga a la narratología y a la filosofía para trazar un círculo hermenéutico entre los horizontes del autor, del texto y del lector. La triple mimesis de Ricoeur es expresión concreta de cómo la idea del tiempo sustenta todo tipo de narración —o *mythos*

Cabe aclarar que el concepto de mimesis de Ricoeur no implica sólo la imitación de una acción, como tradicionalmente se ha traducido el término de la *Poética* de Aristóteles. Mimesis es entendida como acción o una red de acciones —ya sea novela, relato e incluso poema. Un autor, un personaje nos cuenta algo, nos narra algo, nos relata una acción. En la mimesis triple, le interesa a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se erige sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambiar su obrar —el aspecto moral al que nos referíamos arriba. La *mimesis I* de Ricoeur es una lectura hermeneútica de la acción y de la narración. En una narración podemos encontrar funciones y actantes que le otorgan a la mimesis un carácter específico. En el caso del poema lírico no

encontramos una acción de una manera directa, la acción o la trama está traducida en imagen.

Ahora bien, en la *mimesis* I, Ricoeur distingue que la acción está íntimamente ligada a un universo simbólico. De entre las vastísimas definiciones de símbolo, para entender la idea del filósofo, hay que considerar particularmente el concepto de símbolo de Ernst Cassirer, quien afirma que "las formas simbólicas son procesos culturales que articulan toda experiencia" (cit. en Ricoeur 1995b: 120). Es decir, acción, representación y narración son entendibles por un receptor o lector, en tanto que articulan un sistema simbólico: "el simbolismo confiere a la acción legibilidad" (Ricoeur 1995b: 121). En la interacción entre el universo simbólico y el universo del lector o del receptor hay otro rasgo que le da significado a la acción o a la representación. El símbolo introduce la noción de regla y de norma. Es decir, en un texto o en una narración *la acción tiene significado en tanto comparte con el receptor el mismo universo simbólico, pero tendrá también un carga ética porque hay un código normativo y una regla cultural implícita en cada acción.*

Otro rasgo más, aparte del simbólico y normativo, es el temporal. Una acción narrada está supeditada a una noción de tiempo. Ricoeur compara la triple dimensión temporal de una narración con la estructura temporal discordante-concordante que plantea san Agustín en las *Confesiones*. Recordemos que el filósofo decía que no imaginamos el tiempo como presente, pasado y futuro; sino que más bien, el tiempo se expresa, en un presente del futuro (*en adelante*), en presente del pasado (escribo estas líneas porque *acabo de leer*) y en presente del presente (*ahora*). Ricoeur encuentra en la *distentio animi* agustiniana el inductor temporal de la narración, pero además encuentra que en este triple presente hay una preocupación que luego desarrollará Martin Heidegger en *El ser y el tiempo*: la *intratemporalidad*. Escribe el pensador francés "La intratemporalidad es definida por una característica básica del cuidado: la condición de ser arrojado entre las cosas (*Dasein*) tiende a hacer la descripción de nuestra temporalidad dependiente de la descripción de las cosas de nuestro cuidado" (Ricoeur 1995: 127). Llama la

atención que las reflexiones existenciales de Heidegger partan de lo que decimos y de lo que hacemos respecto del lenguaje, como si se hiciera un estudio fenomenológico de los actos de habla. En estos actos de habla encontramos la preocupación y el "cuidado" por el paso del tiempo, y por hacer el tiempo medible. Expresiones como "perder el tiempo", "matar el tiempo" revelan el cuidado por el transcurrir de la existencia. El cuidado determina el carácter existencial del *ahora* del *distentio animi* diferente del "ahora" en el sentido del instante abstracto.

El análisis del concepto de la intratemporalidad nos es útil para entender los nexos ocultos entre tiempo—narración—historia en tanto que la intratemporalidad es una ruptura con la idea del tiempo lineal, entendida como una simple sucesión de horas. El *cuidado*, como atributo de la intratemporalidad, es el umbral entre las formas más elaboradas de la temporalidad y la narración. En resumen, la *mímesis I* hace énfasis en que para entender las riquezas existenciales de la representación de una acción hay que comprender, previamente, en qué consiste el obrar humano: su semántica, su configuración simbólica y su temporalidad. En la comprensión de estos elementos, que comparten tanto el escritor como el lector, se erige por un lado, la construcción de la trama y, por otro, la mimética textual y literaria.

El proceso de análisis que Ricoeur define como *mímesis II* es el estudio de la trama y sus caracteres temporales propios. Este momento del análisis es una reflexión sobre la manera en que se desarrolla la trama —la fábula y el tema— de una historia en relación al tiempo. El filósofo propone releer los acontecimientos de la trama a la luz del suceder temporal. Es decir, ¿cómo se modifica el sentido de la trama si cotejamos el final de la historia con el inicio de la misma? La *mímesis II* es la puesta en diálogo de las configuraciones narrativas con la idea de intratemporalidad. Es entender las riquezas estructurales de la narración con los atributos existenciales del cuidado. Puede decirse que la esencia de *mímesis II* es encontrar las paradojas agustinianas del tiempo y su resolución no de un modo

especulativo sino de acuerdo a uno poético, en nuestro caso la cronologización del tiempo se hará desde la metáfora viva.

La *mímesis* III es la intersección del mundo del texto con el mundo del lector. Es también la identificación o separación de la narración respecto de la tradición literaria. En la *mímesis* III es decisivo el horizonte del lector en la interpretación del universo textual. El acto de lectura —la participación activa del lector en el texto— es el eslabón que cierra el círculo hermenéutico entre *mímesis* III y *mímesis* II. En esta *mímesis* hay una coincidencia con lo que dice Gadamer en *Estética y hermenéutica*, el lector lee la obra y la interpreta como un músico lee y ejecuta una pieza, pero Ricoeur da un paso más y señala que el acto de leer es un acto de compartir “vivencias”: “Lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella” (Ricoeur 1995: 150). En este sentido la obra y su lector entablan un diálogo entre ambos pero también un diálogo con lo que está fuera del texto, un diálogo con los paradigmas y las desviaciones de la tradición literaria. Jean Cohen (1986), por su parte, explica que el poema tiene un “sentido patético”, que es el sentido afectivo que la imagen poética despierta en el lector, por el que son estudiadas las vivencias de la obra, que a su vez se puede dividir en “patemas”.

La idea de referencialidad y participación activa del lector, que deben caracterizar la *mímesis* III, tienen la finalidad, en cierto modo ética, de restituir, por la acción hermenéutica, no tanto la intención del autor detrás del texto sino “*explicar el movimiento por el que el texto despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo*” (Ricoeur, 1995 153, el subrayado es mío). Por tal razón, el poema, el *mythos* aristotélico, re—describe el mundo. Más adelante veremos que en el caso de Cardoza, la problemática de la re—presentación metafórica de la acción —diríamos en la terminología de Ricoeur, la *mímesis* I— está ligada a la configuración del tiempo a partir de imágenes. Adelantando conclusiones, el modo en que nuestro poeta resuelve las aporías temporales es por medio de la metáfora que a su vez

representa *pre-ocupación* del transcurrir del tiempo en un mundo que ha perdido el sentido original de la existencia.

Los parámetros anteriores nos llevan a repasar el universo simbólico y el código normativo de nuestro autor. Encontramos que en el caso de la poesía de Cardoza, y de la poesía en general, casi no tomamos en cuenta que en las imágenes poéticas hay una trama implícita y que hay una voz poético-narrativa, que nos cuenta esa historia. Tal vez tenemos como lectores el prejuicio de entender y confundir la voz narrativa poética como la voz del poeta, y no considerarla como una voz ficcional. Nos preocupa más, cuando leemos poesía, descifrar el lenguaje metafórico que preguntar quién es el que habla. La propuesta que hago respecto de un poema en prosa como el que nos ocupa es que se lea también la trama como *mythos* y como *mimesis*, es decir, como ficción narrativa.

Es a partir de la triple mimesis y de la re-descripción metafórica del mundo que haremos de la interpretación de la *Pequeña sinfonía* . . . Dice Cardoza que la imagen poética es una mezcla de signos de los cuatro elementos: "Una imagen, alguna vez lo he dicho, es el centauro, la sirena, el pez y la mujer, el caballo y el hombre viviendo una misma vida, sus naturalezas perfectamente acordadas no obstante la lejanía que las divide, llevando sobre la cola el nácar o sobre los cascos, como sobre la voz del hombre o la sonrisa de la mujer, la misma muerte" ("Breve tratado sobre los cuernos de anfitrión", en Cardoza 1944: 164). La crítica considera estas imágenes como irracionales, con lo que evita cualquier intento de hablar de las especulaciones metafísicas de nuestro autor. Por el contrario, veo que detrás de un aparente "irracional poético" encontramos un riguroso y consistente universo simbólico.

Las imágenes poéticas ponen al lector en un presente continuo desde donde se ejercitará la memoria. Cardoza hablaba de la embriaguez con que se debe escribir la poesía, concepto que es descendiente directo del "entusiasmo" griego y que es el camino de la intuición poética con que el escritor se expresa. La forma en que el poeta asocia imágenes a muchos les parece una manifestación de la escritura

automática. Erróneamente, a Cardoza se le ha clasificado, por la apariencia irracional de su escritura, como un escritor surrealista. La realidad es muy distinta, el guatemalteco rara vez deja ir una metáfora al azar. Por el contrario, su “irracionalidad” nace de una profunda racionalización de los conceptos. Por este motivo encuentro en Cardoza una poesía más cercana a José Lezama Lima que a Antonin Artaud o Louis Aragon.

2.11.-LA TRIPLÉ MÍMESIS EN *PEQUEÑA SINFONÍA DEL NUEVO MUNDO*.

En una de las páginas del poema, leemos “Dios quiere ser caballo”. Leído fuera de su contexto, la frase pudiera ser interpretada como un buen ejemplo de lo irracional del lenguaje “surrealista” de Cardoza. En el texto podemos distinguir una núcleo narrativo que nos refiere las visiones que un personaje narrador –que llamo el “yo lírico”– tiene durante el sueño. Estas visiones se ramifican en varias tramas, que podemos reconstruir si hacemos una lectura cuidadosa. Los temas de estas narraciones se van a intercalar en analogías que van a crear la ilusión tanto de una escritura automática como de una variación temática a la manera de las fugas bachianas, como el mismo autor refiere en sus memorias: “[en 1930] yo estaba navegando en *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, entonces aún sin nombre, en cuyas páginas la influencia más notoria es la de Juan Sebastián Bach” (Cardoza 1986: 353).

Si hay un eslabón que enlace el discurso sobre el tiempo y el arte de recordar en la poesía de Cardoza es la visión de la infancia. Nos explica al respecto el mismo autor: “[...] en *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* mi seudónimo fue Dante y fui el niño pequeño que lo acompañaba” (Cardoza 1986: 254) Como hemos señalado arriba, tanto en el surrealismo como en la plástica de Di Chirico, la infancia es casi un estado de trance espiritual que es traducido a un nivel artístico.

Cardoza en la *Pequeña sinfonía*. hace una representación metafórica del descubrimiento del mundo a través de los ojos de un niño, que nombra las analogías del nuevo mundo que va descubriendo en la imágenes de la vida, de la muerte, del deseo y de la sexualidad, como si fuera un Adán que le diera nombre y, por tanto, existencia a un mundo recién creado.

Las reflexiones de la *Pequeña sinfonía*... nacen de un protagonista y de la voz de un *flannêur* que deambula por escenarios del recuerdo en un viaje onírico. Un error sería tomar estos textos como un mero ejercicio autobiográfico. En los poemas está la experiencia de Cardoza, pero el sentido de los mismos está más allá de lo biográfico. Por estas razones tomo como un sólo libro escrito en tres volúmenes la *Pequeña sinfonía*., *Dibujos de ciego* y una buena parte de *El río*.²⁴ Parafraseando el título de la novelística de Proust, podríamos decir que el motivo de la escritura de Cardoza no es recuperar el tiempo perdido, sino la pretensión de entender el lenguaje del universo por medio de las analogías del mundo. En este sentido, la visión del mundo que leemos en Cardoza incursiona en la misma tradición de las visiones del cosmos en el *Primero sueño* de Sor Juana, *El Sueño* de Bernardo Ortiz de Montellano y, en cuanto visión de un cosmos resumido en imágenes, "El Aleph" de Jorge Luis Borges

Al hacer una relectura desde el enfoque de la triple mimesis, encontramos que el poema está construido por varias tramas –término que Paul Ricoeur define al inicio de *Tiempo y narración* como *mythos*. Páginas atrás he mencionado que el *mythos* tiene tres funciones: decir, hacer y armar una trama. Ésta puede ser reconstruida por la *mimesis* I, en un ejercicio de relectura e interpretación de las acciones. Lo interesante en nuestro poema es que cada trama está erigida, como analizaremos más adelante, por una sucesión de metáforas de semejanza proporcional.

1) Inicio del viaje: la ensoñación:

²⁴ Gabriel García Márquez expresaba que un autor escribía siempre el mismo libro: "En realidad, uno no escribe sino un libro. Lo difícil es saber cuál es el libro que uno está escribiendo" (entrevista de Ernesto González Bermejo, en Earle 1981: 242)

El inicio de la trama principal es la de un hombre que está en cuarto de hotel. En ese cuarto hay una silla, una alfombra y una ventana. El hombre está tirado en la cama y contempla las imágenes que la humedad del techo ha formado en el cielo raso. Entonces empieza la sucesión de recuerdos. El repicar de las campanas le hace recordar diversos lugares y tiempos: Antigua, Guatemala, Pompeya, París. Se inicia el viaje.

2) Regreso a la infancia:

El poeta, narrador y protagonista de las tramas, recuerda su infancia. Guatemala y su catedral, el mendigo maya a las afuera del templo. La ceremonia luctuosa en el entierro de un niño. La procesión de Cristo en un viernes santo, que pudo ser en Sevilla, Guatemala o Taxco. Se evoca el salón de clases de la infancia.

3) Nueva York. El niño y Dante caminan por Wall Street.

El narrador –el yo lírico– recuerda una medalla que a su vez se asocia con la estatua de Dante Aligheri que se encuentra en Lincoln Square, en Nueva York. El poeta italiano deambula en el infierno neoyorquino en busca de algo que le devuelva el sentido cósmico a la vida. Encuentra, en medio de la calle, estiércol de caballo, única muestra de la existencia real de algo vivo, en medio de la deshumanizada Babel de Hierro. Si para Walt Whitman la hierba es el símbolo del ciclo de la vida, la eterna transformación de los seres vivos, en Cardoza se convierte en el estiércol. La única presencia de algo vivo, de la Naturaleza en las ciudades, no es algo sublime, sino algo escatológico. La defecación animal representa la esperanza degradada de la civilización humana.²⁵ En este sentido, la parodia de Cardoza implica una degradación del símbolo “sublime”, herencia del romanticismo y simbolismo del canon poético de su repertorio cultural

²⁵ En *Dibujos de ciego* hay otra alusión a los desechos del cuerpo. Cuenta Cardoza que en el zoológico de Amberes un hombre, un desterrado, alimentaba a un buitre –“El pajarraco, ayuno de carroña y materias fecales, parecía un arcángel condenado– con sus desechos fecales. “El desterrado sacó del gabán un paquetito cuidadosamente dispuesto. Lo entreabrió y arrojó sus heces al ave miserable. Solemnemente avanzó el zopilote. Con cadencia inmemorial, asintiendo como un catedrático, de tres picotazos devoró el tesoro. El desterrado volvió al otro día, subyugado por la fascinación mágica del rito. Es lo más tierno que has visto en tu vida” (Cardoza 1977: 440-441).

—específicamente, la imagen de la Naturaleza en comunión con el hombre, que postulaba Whitman tanto en *Hojas de hierba* como en *Canto a mí mismo*. El mismo pasaje recuerda la sección 38 de éste poema, cuando el poeta Whitman descubre que es la reencarnación de Cristo y que deambula por la calles de Nueva York y de San Francisco:

En vano me atravesaron las manos con clavos
 Recuerdo mi crucifixión y mi sangrienta coronación
 recuerdo a los que se burlaban y los insultos abofeteándome
 el sepulcro y la blanca sábana me han delatado
 estoy vivo en Nueva York y San Francisco,
 de nuevo recorro las calles después de dos mil años.
 No todas las tradiciones llenan de vitalidad las iglesias
 no están vivas, sino que son fría argamasa y ladrillo,
 yo puedo construir otras igual de buenas, y tú también:
 los libros no son hombres... (Whitman, cit, en Bloom 1996: 279)

Dante, como el Jesús—Whitman descubre el lado sagrado de la Naturaleza. Por su parte, Cardoza, influido por el poeta norteamericano, descubre que, por su sangre americana, fue un guerrero mexicana sacrificado en las guerras floridas y que su lado europeo, participó en la guerra de Troya.

Como hemos visto en el primer diálogo con el poema, hay una constante referencia a la muerte ritual y su significado trascendente. Se menciona el sentido de la muerte en el cristianismo, en la época prehispánica, en la tauromaquia. El pasaje en el que se nos describe una multitud dentro de una iglesia nos remite a la celebración del Viernes de Dolores, cuando:

El mar mugía con montañas de llamas ese Viernes Santo, a la hora exacta en que torna a la iglesia de la aldea la procesión de un Cristo verde de pus, de aullidos, de sudor y de sangre, que reclama escupitajos sobre el rostro atónito, hecho por algún sordomudo que no vio nunca la luna (Cardoza 1992: 73).

El sacrificio de los mártires algo tiene de la muerte ritual de la tauromaquia:

La bestia negra rascaba la tierra, baja la cabeza, los ojos a la altura de la estatua de oro. El sol rompía su apogeo en el platino de los pararrayos y ungía con suave aceite el lomo tembloroso de la bestia, recubierto de pavonada seda color revólver. Las nubes hincaron su frenesí por el camino de los pararrayos. La bestia se precipitó sobre la figura sacerdotal y bailarina. Giró la figura en ángulo recto, sobre el mismo sitio, y el toro estrelló su cornamenta contra la roca, y luego, con

desgano, de una cabezada, rasgó un caballo que se le ofreció sin un grito, como caballo de estatua, espasmódico ramo de entrañas. El caballo trotó con no sé qué inaudita elegancia final para no pisar su flor. Las nubes saciaron su ira sobre el negro toro: cayó muerto con dos claveles bermejos en el hocico y un gran mugido negro que estrujó los senos de las doncellas. En la cerviz cimbraba un asta de pararrayos (72)

En estos rituales encontramos mezclados algunos elementos que acercan más al poeta al estilo gongorista de la generación del 27, que al irracionalismo surrealista, incluso descubrimos algunas evocaciones de las metáforas tecnológicas estridentistas cuando el estoque en la cerviz del toro es transformado en un "asta de pararrayos."

El tema de la escritura de Cardoza es el transcurrir del tiempo, sus metáforas están fundamentadas en una diversidad de fuentes y proponen una serie de juegos analógicos. Podríamos decir que para Cardoza el hombre es lo que inventa, lo que sueña, lo que lee y lo que recuerda. Durante el sueño, el poeta descifra estos recuerdos; entonces, el escritor se convierte en una especie de médium —arúspice— que escribe los dictados de otro, de los otros que integran su personalidad, su ser. El viaje onírico se convierte en una experiencia cognoscitiva y el poeta en un vidente que percibe en el sueño de la razón las esencias del ser y el mundo. El motivo del sueño es tan antiguo como la poesía misma y el entender el universo como una escritura cifrada ya se planteaba en la poesía de Charles Baudelaire cuando preguntaba: "¿qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador?" (Paz 1985: 108). Cardoza dirá que los poemas son como los dibujos de un ciego, que percibe con las yemas de los dedos que "el sol es amarillo y el amarillo un chal sobre los hombros" (Cardoza 1992: 105).

El discurso poético de Cardoza tiene como constante el descubrir los nexos entre el erotismo y la muerte. La voz poética nos describe los vasos comunicantes culturales que integran el sistema circulatorio del latinoamericano. Al establecer un segundo diálogo con el poema podemos subrayar que la abundancia de discursos metafóricos del texto está sustentada en la sucesión vertiginosa de lenguajes que

nos remiten a referencias literarias, plásticas, autobiográficas, históricas, folklóricas. Encuentro en esta "fragmentación" del lenguaje un claro recurso barroco que se puede confundir con la retórica del surrealismo, pero que al estudiarlo nos revela la trascendencia del estilo heterodoxo de la poesía de Cardoza

El texto se inicia con lo que podríamos llamar las metáforas de la presencia de la muerte. Para descifrarlas debemos tener presente el sentido global del discurso. Leemos en el primer renglón del poema: "Es imposible imaginar un mar sin velas como un ciego sin tacto. Si los ríos no saben cómo se nombran porque viven de olvidarse, tampoco las piedras saben el nombre de los ríos porque siempre existen, ¡siempre! que es como no existir" (Cardoza 1992: 13). Más adelante, leemos:

Mas no se piensa en la muerte así porque sí. La muerte aparece de pronto, de cuerpo entero, cuando su invasión poderosa nos llega tan cerca y tan nocturna que su sombra es nuestra. Antes de conocerla, no se puede morir. Inmortales por ignorancia, pensaban los féretros de pino, como las piedras que no saben ni su nombre, ni quieren aprenderlo, porque viven eternamente en su jactancia, como los niños que nacen muertos (Cardoza 1992: 13)

Este párrafo explica en parte el inicio, el pino que habla es el féretro, la piedra es la cantera de la iglesia que está iluminado por el resplandor de las velas. Desde el inicio se plantea el universo analógico en el que los cuatro elementos se comunican —en el fuego está contenido el aire, en el aire, el agua y el agua el fuego—, así como en el reino mineral está contenido el vegetal, etc. Esta red de relaciones recuerda lo que Stéphane Mallarmé (1945: 69) decía que era un poema: "Las cosas existen, no tenemos que crearlas; sólo tenemos que captar sus relaciones; y son los hilos de estas relaciones los que forman los versos y los orquestan".

Poco después de entrar en materia se plantea una pregunta clave en el universo especulativo del poema:

¿Qué es el tiempo?— inquirían los pájaros a la cabeza de san Dionisio, a los senos en las bandejas, a los ojos en los huecos abiertos en el pecho desgarrado de la doncella, a la piedra de fuego, piedra viva en que los siglos no sueñan, enemigos de los pedernales (Cardoza 1992: 14).

El lector debe entender que estamos dentro de una iglesia, vemos una imagen de san Dionisio, mártir que fue decapitado. Los senos en las bandejas corresponden a la representación iconográfica de santa Águeda. La mención de los ojos nos evoca a santa Lucía. Al referirse a los mártires de la iglesia, Cardoza los asocia con la idea de muerte que ya ha introducido anteriormente, y ésta idea se enlaza a su vez con la pregunta clave “¿Qué es el tiempo?” Cardoza hace del martirologio un recurso iconográfico que convierte el cuerpo humano en un microcosmos del sufrimiento y del erotismo. Los mártires se convierten en emblemas del mundo analógico, porque el poeta sabe aprovechar la imagen mental con la que culturalmente representamos a san Dionisio, santa Águeda, Magdalena, san Sebastián, san Lorenzo y santa Lucía.

Recordemos que san Dionisio, obispo de París, fue decapitado junto al diácono Eleuterio en Catuliac, el actual san Denis. Se le representa en todas las iglesias sosteniendo en sus manos la cabeza cercenada. Cuenta la leyenda que San Dionisio caminó una legua llevando en sus propias manos su cabeza. Santa Águeda fue torturada por órdenes de Quinciano, gobernador de Sicilia, al ser despreciado por la doncella cuya belleza era excepcional. La santa fue reducida a un prostíbulo, donde defendió su castidad hasta la muerte. Fue sometida a terribles tormentos: apalearon su cuerpo, rasgaron sus carnes con garfios de hierro, quemaron sus costados con planchas de metal candente y al final le cercenaron los pechos.

San Lorenzo fue arcediano de Roma y fue martirizado en tiempos del emperador Valeriano. Murió quemado en una parrilla después de haber sufrido muchos tormentos. El diseño de El Escorial está inspirado en la forma de la parrilla en que fue torturado Lorenzo. Hay famosas representaciones del martirio del santo por Ribera, Zurbarán y Bernini.

Santa Lucía es la patrona de la vista. El hombre que la pretendía la acusó de brujería por lo que Lucía fue llevada a juicio y condenada a muerte. Se cuenta que

cuando compareció ante el juez, se realizaron varios milagros, por ejemplo, el carro en donde iba a ser transportada no se movía, por lo que el juez mandó que se le quemara en el lugar, pero la santa no sufrió daño alguno. Finalmente, el juez mandó que el cuello de Lucía fuera atravesado por una espada. Curiosamente a la santa se le representa con los ojos en una escudilla porque los artistas la confunden con Lucía, La Casta, quien al darse cuenta que un joven estaba prendado de sus ojos, se los arrancó y se los envió al galán.

La Magdalena no sufrió martirio; fue redimida por Cristo y fue la primera en verlo resucitado, Donatello nos legó una escultura llena de erotismo en que la Magdalena aparece desnuda cubierta solamente por su cabellera.

San Sebastián fue un soldado del ejército romano que sufrió los celos pasionales de un centurión romano que fuera su amante. El militar no soportó verlo convertido en un cristiano bondadoso y, lo peor, casto. Prefirió amarrarlo a una columna y asatarlo. Todas las representaciones de Sebastián nos muestran a un hermoso joven que goza el dolor que le producen cada una de las saetas clavadas en su cuerpo. Goce místico del dolor más alto: orgasmo y muerte

Estos motivos iconográficos me conducen a plantearme de nuevo el problema de la "metáfora viva" —la metáfora que renueva el lenguaje poético, según Paul Ricoeur— como un problema de representación. Será conveniente, pues, que regresemos a la idea icónica de Peirce en la se asevera que un ícono es una imagen mental. La relación entre los diagramas y las metáforas, con los íconos mentales son muy semejantes a las "imágenes eidéticas". Para Peirce conocer significa relacionar y clasificar por medio de signos, e incluso la atribución del calificativo de "rojo" a un objeto implica un trabajo productivo de comparaciones y subsunciones en clases culturalmente ya determinadas

La configuración icónica del poema nos hace repensar imágenes mentales culturalmente preestablecidas. En el repensar éstas reside el proceso cognitivo, especulativo del pensamiento cardoziano. El universo metafórico de nuestro poeta renueva la relación icónica de la poesía tradicional por medio de la analogía

Recurso que nos recuerda ciertos aspectos de la cultura barroca y que tiene que ver con una crítica al concepto de realidad como una construcción social

Las nuevas investigaciones sobre el barroco nos dicen que más que un estilo literario es una postura cultural que ya desde el siglo XVII en sus manifestaciones poéticas y arquitectónicas demostró ser alternativa, una manera diferente de pensar lo racional. Samuel Arriarán, al igual que Bolívar Echeverría, señala que repensar el barroco implica rescatar su forma de racionalidad simbólica:

Una de las tareas más interesantes a la luz de la situación posmoderna es la recuperación del barroco en América Latina como una forma de *racionalidad simbólica* (opuesta a la racionalidad moderna, puramente técnica y formalista). Esta recuperación es posible debido a la presencia abundante de la analogía en relación con el lenguaje emblemático. Dicho lenguaje aparece no sólo en la literatura, sino en todas las artes e incluso en el pensamiento filosófico (a nivel de la élite o de la colectividad) (Arriarán 1999: 67; el subrayado es mío).

De acuerdo con las premisas establecidas, ¿qué otro diálogo podemos establecer con el poema de Cardoza? Ahora en nuestro horizonte de expectativas entran lo real imaginario, la poética de las analogías, el tema de la identidad y la temporalidad. Podemos rastrear que una de las preocupaciones constantes en la poesía de Cardoza es lo que Paul Ricoeur, inspirado en Heidegger, llama la intratemporalidad. Así, hay un eslabón que une tres obras de nuestro poeta, *Pequeña sinfonía*, *Dibujos de ciego* y algunos pasajes de *El río*. son las tres partes de un mismo libro escrito a lo largo de cincuenta años.

Una segunda lectura del poema nos lleva a plantear que hay una relación entre el universo discursivo de la analogía y la naturaleza *barroca* de las imágenes de Cardoza. Encontramos que la forma barroca es más que un recurso retórico para Bolívar Echeverría es una estética que tiene una propuesta ética, un *ethos*. El concepto de barroco no lo tomo en este trabajo como un mero estilo literario o arquitectónico solamente lo considero, como una categoría que "ha salido de la historia del arte y la literatura en particular y se ha afirmado como una categoría de la historia de la cultura en general" (Echeverría 1994: 13).

2.12.-EL UNIVERSO ANALÓGICO: LA PROSA DEL MUNDO.

En las voces que el surrealismo recoge del romanticismo, se encuentran saberes olvidados y menospreciados por el pensamiento “científico” decimonónico. Uno de esos discursos metafísicos olvidados es el pensamiento analógico. Escribe Cardoza en el prólogo a *Pequeña sinfonía...* que la metáfora sigue los “Senderos de las analogías, con proyecciones de la afectividad profunda y polivalente que caminan en la imaginación, dirigidas con brújula de humo, dirigidas y sin frenos, para llegar a lo real, es decir, a lo desconocido, no para explicarlo sino para transfigurarlo” (Cardoza 1992: 9). Octavio Paz interpreta la analogía como una prosodia del ritmo y la rima del poema. El universo es un texto escrito por semejanzas y correspondencias:

La analogía concibe al mundo como ritmo. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal (Paz 1985: 97).

Pero el autor sabe que el discurso analógico no es únicamente un ritmo universal; él, como José Lezama Lima, sabe que el lenguaje de la correspondencia universal tiene un trasfondo especular y una dimensión epistemológica. El discurso analógico es la resonancia de voces antiguas cuya misión es *hacer habitable el mundo*. La incertidumbre y el malestar del ser —lo que Heidegger llama el *Dasein*— es entendible en cuanto que estas dos categorías las traducimos en términos analógicos, es decir, al representar las aporías del ser y el tiempo por medio de la imagen, les damos un lugar en el mundo; la angustia del ser se alivia al incluir en el perfecto orden del universo analógico. Por eso escribe Paz que: “A la contingencia natural y al accidente [la analogía] opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el

azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones” (Paz 1985: 102).

Paz inclusive intuyó algo que Ricoeur desarrolla ampliamente en *La Metáfora viva*: la analogía es el mundo del “como si”. Es decir, si el poema es el doble del universo —una representación del mundo— la metáfora es una forma secreta de descifrar el orden cósmico. En este sentido, el mundo del “como si” se traduce en un aumento de sentido propio del lenguaje metafórico. En *Pequeña sinfonía...* el mundo del “como si” es la representación analógica del recuerdo y los sueños que el lector debe descifrar en una multiplicidad de imágenes que develan la geografía secreta del universo. En la metáfora analógica el hombre descubre vínculo entre el macrocosmos y el microcosmos. Paz concluye que:

La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de semejanzas, aceptamos las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia. Cada poeta y cada lector es una conciencia solitaria: la analogía implica, no la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindirse de sí mismo. La analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece. La palabra como se evapora: el ser es idéntico a sí mismo. La poética de la analogía sólo podía nacer en una sociedad fundada —y roída— por la crítica. Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y de la historia, la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora. La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad (Paz 1985: 109-110; el subrayado es mío).

Como queda claro, el pensamiento analógico es tan antiguo como la poesía misma, lo que es novedoso es el enfoque que le da cada poeta. Michel Foucault (1982: 26-52) señala que hasta fines del siglo XVI, la semejanza desempeñó un papel constructivo en el saber de la cultura occidental y fue la que guió, en buena medida, la exégesis e interpretación de textos. El mundo era entendido, descifrado, como una amplia sintaxis. En la retórica del mundo podemos distinguir cuatro formas fundamentales de semejanza: *Convenientia, aemulatio, analogia* y *sympathia*. Repasemos cada una de ellas

Convenientia: es una forma de semejanza que es como una bisagra entre las cosas:

Doble desde que se trata de aclararla: semejanza del lugar, del sitio en el que la naturaleza ha puesto las dos cosas, por lo tanto, similitud de propiedades; ya que en este continente natural que es el mundo, la vecindad no es una relación exterior entre las cosas, sino el signo de un parentesco oscuro cuando menos (Foucault 1982: 27)

En *convenientia* los diferentes seres del mundo se ajustan unos a otros, en una cadena de semejanzas: la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que lo rodea. La semejanza analógica engendra nuevas y crípticas asociaciones: “se ve musgo sobre las conchas, plantas en la cornamenta de los ciervos, especie de hierba sobre el rostro de los hombres; y el extraño zoofito yuxtapone, mezclándolas, las propiedades que los hacen semejantes tanto a la planta como al animal” (Foucault 1982: 27).

La *aemulatio* nos remite a la similitud que hay entre el espejo y el reflejo. Veo particularmente en esta semejanza una relación directa entre el macrocosmos y el microcosmos. Partamos del significado de emulación: deseo intenso de imitar las acciones de alguien. Los filósofos del renacimiento descubrieron que hay una semejanza oculta, una emulación, entre el rostro humano y el cielo: los ojos son como el sol y la luna; la boca es Venus porque de ella nacen los besos y las palabras de amor. Por su parte, Crollius en su *Nuevo tratado de los signos internos de las cosas* (*Tractatus novus de signaturis rerum internis*) señala que:

Las estrellas [.] son la matriz de todas las hierbas de la tierra y cada estrella del cielo es sólo la prefiguración espiritual de una hierba, tal como la representa, de tal manera que cada hierba o planta es una estrella terrestre que mira al cielo, del mismo modo que cada estrella es una planta celeste en forma espiritual, que sólo es diferente por su materia de las terrestres . . . las plantas y las hierbas celestes se vuelven hacia el lado de la tierra y miran a las hierbas que han procreado, insuflándoles alguna virtud particular (cit. en Foucault 1982: 29).

Las palabras de Crollius traen a la memoria la imagen gongorina por excelencia “En campos de zafiros pace estrellas”, donde hay una emulación de igual sentido entre el mundo celeste y el terrestre

La otra categoría de las semejanzas es la *analogía*, concepto muy parecido a la *convenientia* y la *aemulatio*. En la relación de analogía encontramos resumida la concepción de la Gran Cadena del Ser, que los filósofos clásicos medievales habían organizado rigurosamente. El cuerpo humano, por ejemplo estaba dividido en secciones vegetales y animales y la inteligencia, la parte angelical. Así: "su carne es gleba; sus huesos, rocas; sus venas, grandes ríos; su vejiga, el mar y sus siete miembros principales, los siete metales que se ocultan en el fondo de las minas" (Foucault 1982: 31).

La cuarta categoría corresponde a la *sympathia*, tal vez la que tiene un rango de asociación más amplio, libre y lúdico. Por ejemplo, en el fuego se reúnen por simpatías los cuatro elementos: cuando el fuego por ser ligero se eleva hacia el cielo, pero pierde su sequedad (lo que lo emparenta con la tierra), en el éter se humedece, lo cual lo liga al agua y al aire, y lo transforma en humo blanco y queda convertido en vapor. Lo interesante de cada una de las categorías de la semejanza es que son parte integrante de la Unidad del Mundo; en palabras de Paz, son signos en rotación, que nos revelan que para entender la unidad del cosmos debemos descifrar la multiplicidad de formas en la que se manifiesta. Esto nos lleva a recordar las palabras de santo Tomás cuando decía que:

En primer lugar que, de golpe y como de pleno derecho, el ser es y no puede ser sino análogo. En efecto, todo lo que existe es, en cuanto realmente existente, distinto de todo otro ser. La existencia de un ser es propia de él como por definición, puesto que si no le fuese propia, no sería suya y por consiguiente no existiría. De ahí resulta que cuando se dice que una cosa es, el vocablo ser no puede designar sino el acto de existir que pertenece precisamente a esa cosa. Lo que equivale a decir que, pues el vocablo se no significa jamás dos veces el mismo ser cuando se aplica a seres diferentes, éste no es un vocablo *unívoco*.

Por otra parte, no es un vocablo *equivoco*, pues cuando las existencias son irreductibles unas a otras, todas concuerdan en que son actos de existir. Por eso se dice que el ser es *análogo* de un ser a otro. ¿En qué consiste esta relación de analogía? Es una *relación de proporciones*, o, como también se dice, una proporcionalidad. Lo que hay de común entre la idea del ser aplicada a Dios es aquello por lo cual es, así también el ser del hombre es aquello por lo cual es. Esto no quiere decir que la relación de Dios a su ser sea que la del hombre a su ser: son, por el contrario, infinitamente diferentes; pero en ambos casos existe, y el hecho de que existe en el interior de cada ser establece entre todos los seres una

analogía. La analogía causal, que se funda en una relación de efecto a la causa, es una relación diferente [...] (cit. en Igual 1989: 42).

Para el filósofo Rassam la analogía es la relación que se establece porque “El ser es, a la vez, uno y múltiple. Esta síntesis de la unidad y de la multiplicidad es lo que constituye la analogía del ser. El ser es uno porque es común a todas las sustancias individuales: toda sustancia es un ser. Pero ninguna sustancia es el ser” (Rassam cit. en Igual 1989: 36).

Señala Foucault que “La semejanza era una forma invisible de lo que, en el fondo del mundo, hacía que las cosas fueran visibles; sin embargo, para que esta forma salga a su vez a la luz, es necesaria una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad” (1982: 35). En el caso de la poesía el escritor por medio del “trance” poético traduce el mundo invisible en metáfora; proceso que Cardoza definía como “embriaguez”. Para los filósofos que estudiaron la semejanza, como Paracelso o Crollius, el mundo está repleto de jeroglíficos, de cifras oscuras: el mundo es un libro escrito por el lenguaje de las analogías.

El autor de *Las palabras y las cosas* concluye que el saber del pensamiento analógico consiste en restituir el nexo perdido entre las palabras y el mundo, aunque “Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar” (Foucault 1982: 48). El razonar analógico sigue la lógica misma de las semejanzas, por eso hay una proliferación de discursos sobre el discurso mismo:

Entre las marcas y las palabras no existe la diferencia de la observación y la autoridad aceptada, o de lo verificable y la tradición. Por doquier existe un mismo juego, el del signo y lo similar y por ello la naturaleza y el verbo pueden entrecruzarse infinitamente, formando, para quien sabe leer, un gran texto único (Foucault 1982: 42).

Ahora bien, Foucault no percibe en el discurso analógico algún aporte al discurso metafísico, asunto sobre el que Paul Ricoeur y Vicente Igual Luis disertan ampliamente.

Por su parte, Cardoza fundamenta en otros principios su idea de analogía. Expresa en *Dibujos de ciego*:

Quieres decir lo que a todos ha ocurrido. La vida diaria es el gran acontecimiento inusitado. Las cosas más simples, las débiles sombras de las anunciaciones. Procuras aproximarte a ella, perplejo por su novedad repetida. Sientes para con nosotros la obligación catártica de entregar la literalidad corporal descubierta por el fervor poético religioso en su verdadero sentido: el de religar (Cardoza 1989: 19).

También en la *Pequeña sinfonía...* establece los principios de sus analogías, mismos que están resumidos en los siguientes parámetros del mundo de las correspondencias:

Las cosas estaban ligadas por signos misteriosos, componían cantidades extrañas. Su forma acústica no la podía ver el oído; algunas sumaban, otras restaban, multiplicaban, buscaban posibilidades, elaboraban hipótesis, altos estupores. ¿Cómo saber si el rojo es un número cinco y si el azul es un mártir o un héroe ingrato si está a la izquierda de los árboles? ¿A qué muerte cabal están muriendo o a qué sueño? ¿De qué muerte están resucitando si siempre están naciendo? (Cardoza 1992: 74)

El mundo de las correspondencias, que es de las metáforas analógicas del poeta, plantea un nuevo modo de conocer la realidad, es decir, una manera diferente de concebirla y de construirla. El problema de la representación de la realidad en Cardoza, como explicaré en el siguiente capítulo, implica un desengaño de la cultura, que es estudiado como un rasgo neobarroco.

Para Cardoza, como para José Lezama Lima y Octavio Paz, por ejemplo, la poesía tiene un aspecto religioso en tanto que nos comunica —nos re-liga— con la Naturaleza y con aspectos de la vida diaria que pueden tener una enorme carga trascendental y que sólo por medio del símbolo podemos intuir e incorporar a nuestra existencia. En este contexto debemos entender las analogías de la poesía de Cardoza. Ellas nos re-ligan a la armonía de un mundo en vías de extinción, pero nos devuelven una realidad en constante cambio, el equivalente de lo que Severo Sarduy define como una nueva “inestabilidad”.

Ese mundo que la poesía intenta reincorporar a nuestra existencia Cardoza lo encuentra en una fuente que tiene que ver con su idea del tiempo: la infancia. Estas relaciones entre metáfora, analogía y reinterpretación de la realidad tienen

que ver con una función axial de la literatura —que Paul Ricoeur desarrolla en extenso en *Tiempo y narración II* y *III*— la de representar una aporía con la ilusión de resolverla. En este sentido, Cardoza diría, respecto a la aporía temporal, que la poesía exorciza el tiempo.

CAPÍTULO II

3.0.-EL UNIVERSO ANALÓGICO CARDOZIANO COMO EXPRESIÓN DEL *ETHOS* BARROCO.

¡Tiempo mío,
yo, sin sombra, en el paraíso de los
cristales!

Luis Cardoza y Aragón, *El río*.

Desde una perspectiva cultural amplia, podemos interpretar la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*... como la respuesta latinoamericana al mundo de la modernidad o posmodernidad de las vanguardias.²⁶ Si regresamos a los postulados fenomenológicos y hermenéuticos de nuestro estudio y nos preguntamos cuáles son las ideas sobre la cultura y el mundo que el poeta representa en su poema y en su obra en general, la primera inquietud que surge es pensar por qué Cardoza ha elegido la poética analógica. La respuesta la encontramos en que el poeta, por medio de una forma de expresión "irracional", está poniendo en tela de juicio la forma de entender la realidad. Es decir, el mundo de las analogías está íntimamente relacionado con que Cardoza no está conforme en la manera de entender el mundo desde una perspectiva cultural "realista".

En su "Carta a André Breton" escribió: "Odio lo que no es preciso y claro; lo antipoético [...] Por esa pasión de exactitud, por esa necesidad de lo concreto, se me tiene por surrealista en México. Llegué a esa necesidad y a esa pasión por mi concepto de la poesía..." (Cardoza 1944: 66). En la paradoja de estos planteamientos encontramos la idea de arte y realidad del guatemalteco. Más adelante, en la misma carta, el escritor explica que:

²⁶ Éstas eran las ideas de Cardoza cuando entró en crisis con el surrealismo. En *André Breton...* (1982) escribió esta confesión: "Mi adolescencia más me acercaba al dadaísmo que al surrealismo, en el cual ya regía borrosa legislación. Había tanto caos en mí como para crear un mundo caótico. El dadaísmo es la revolución nihilista que no quiere ser revolución ni nihilista. Ser algo sería negarse con una petición de principio. Aun nada es algo, para el dadaísmo. Y si el dadaísmo es la

Hablamos de arte irracional e irreflexivo, automático y onírico, que no es sino pasión de exactitud, de justeza, de nitidez y de todo lo concreto. Amor a la realidad. Realismo y realidad son algo completamente diferente. Formé mi vocación estudiando a Descartes. Descartes es uno de los grandes precursores de la poesía contemporánea (Cardoza 1944: 66-67).

Cardoza entiende que el lenguaje enigmático, “irracional”, de la poesía es tanto o más preciso que el lenguaje de la ciencia en relación a la explicación de las grandes inquietudes metafísicas del hombre —que más adelante definiremos como las aporías existenciales. Para nuestro poeta, la poesía es una puerta abierta a lo real que se oculta en los sueños, en la memoria, en lo que él llama “la embriaguez” o “videncia”. La idea de la realidad en Cardoza es la de un ámbito donde caben expresiones no “racionales” como el sueño, el deseo y lo absurdo. Cardoza escribe en sus memorias: “Yo no quiero dignificar mi niñez, mi adolescencia, mi vida. Estoy poblado de *inseguridades* de las cuales me burlo con certeza” (Cardoza 1986: 23). Si la interpretación del poema está cifrada en el sentido existencial de sus metáforas —el mundo del como si, del que hablábamos páginas atrás— y éstas, a su vez, son una forma de representar la realidad, definamos lo que entendemos por realidad.

Pensemos que el concepto de “realidad” es una construcción cultural que es aceptada y legitimada por una comunidad. En este sentido John Searle propone que, por un lado, hay una realidad producto de convenciones sociales, lingüísticas y culturales y, por otro, que existe un Realismo Externo²⁷ independiente de la realidad social.²⁸ Nuestro poeta duda de los valores de la realidad que nuestra

‘revolución’, con el surrealismo la revolución degeneró en gobierno. El surrealismo creyó en el surrealismo; yo, pronto en el *Popol-Vuh* y en Bernal Díaz del Castillo (Cardoza 1982: 32).

²⁷ El concepto de Realismo Externo que plantea John Searle me parece muy útil para contrastarlo con la representación de la realidad del *ethos* barroco. El Realismo Externo, en resumen, es la propuesta de que las cosas tienen un modo de ser independiente de nuestras representaciones. Por ejemplo, el monte Everest existe independientemente de las representaciones culturales que hagamos de él, que sea la montaña más alta del mundo o que en su cumbre siempre está nevada.

²⁸ Searle (1997) señala que hay dos tendencias en la forma de entender la realidad: una, que llama “idealismo fenomenalista”, sostiene que toda realidad consiste en estados de conciencia; la segunda, definida como “constructivismo social”, considera que la realidad es un hato de cosas construido por grupos de personas.

cultura ha tomado como fundamentos inamovibles de la existencia. Cardoza es escéptico de la idea de realidad porque sencillamente estos valores son relativos. La existencia del ser humano está fundada en la incertidumbre: "El azar que encarno es mi destino: soy una casualidad" (Cardoza 1986: 24). La escritura de la *Pequeña sinfonía*... es una forma de negar un concepto de la realidad impuesta por el modelo de pensamiento racionalista —que, como más adelante veremos, es consecuencia del modelo de la modernidad capitalista— a través de una propuesta "barroca" de la cultura. El largo poema es una manera de hacer inteligibles por medio de la imagen poética cuestiones que de suyo no tienen solución o explicación posibles como la muerte, el tiempo.

En la construcción social de la realidad, el lenguaje cumple un papel fundamental. El lenguaje como moneda corriente es el medio de intercambio de ideas, valores y símbolos entre hablantes, comunidades, países y culturas. El lenguaje es también resultado de un proceso de producción y de consumo de códigos semióticos, por eso Bolívar Echeverría asevera que en el proceso de intercambio semiótico hay un valor de uso del lenguaje.²⁹ Durante el proceso del valor de uso se imponen formas de pensar, Echeverría afirma que, durante los siglos XVI y XVII, las ideas del racionalismo ingresaron en todo el Occidente, gracias a este proceso semiótico, de manera natural y las hemos heredado hasta la fecha. La modernidad impuso un carácter peculiar de la forma histórica de totalización civilizatoria que comienza en la sociedad europea del siglo XVI. Por eso, la Modernidad y el capitalismo modelaron nuestra forma de ver el mundo. La promesa de la abundancia, la riqueza de la modernidad y las nuevas condiciones sociales que impuso el capitalismo dieron lugar al racionalismo, el progresismo, el individualismo, el economicismo, el nacionalismo —entendido éste como el Estado nación—, etc. El humanismo naciente produjo el apogeo del Yo (el orden, es decir,

²⁹ Echeverría utiliza el concepto de *valor de uso* en su más pura acepción marxista. Marx apunta en el capítulo I de *El Capital*, que: "Las cosas tienen una virtud interna (*vertue* es, en Barbon, el término específico para designar el *valor de uso*), virtud que es siempre y en todas partes la misma, al modo como la del imán de atraer el hierro'. Sin embargo, la propiedad del imán de atraer el hierro no fue útil hasta que por medio de ella se descubrió la polaridad magnética" (Marx 1982: 3).

el cosmos) frente al caos de lo Otro. El humanismo entendido como "antropolatría" devino en idolatría de la Razón frente a la eliminación de la Barbarie identificada con la otredad. Es decir: "el humanismo afirma un orden e impone una civilización que tiene su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica" (Echeverría 1998: 150). El abrumador triunfo de la modernidad capitalista significó el apogeo del racionalismo moderno simbolizado por los avances tecnológicos, que el hombre renacentista apenas si soñó. La antropología se tradujo en soberbia hiperhumanista alimentada por los éxitos de la "civilización".

Giambattista Vico tal vez fue el primer filósofo que difundió el optimismo de una ciencia nueva que proclama haber encontrado "la lengua universal del universal derecho de las gentes, la cual explica los modos de nacimiento de cuantas partes componen la entera economía de la naturaleza de las naciones" (Vico 1987: 239). El progresismo es el grado superlativo de la Ciencia Nueva que anuncia la Edad Democrática. Las fanfarrias de la llegada del progreso cambiaron de manera radical la idea del tiempo. El presente en el mundo acelerado de la civilización existe en calidad de lo ya rebasado: el rápido fluir de la vida hace que el presente tenga una existencia efímera.

Si entendemos, como lo hace Echeverría, que la cultura es el "esfuerzo" autocrítico de una comunidad, en el que se abren las puertas a lo otro, a lo desconocido y a lo diferente, entendernos la aparición del "*ethos* histórico" como un comportamiento social estructural cuya función es la resistencia a formas de vida impuestas por la sociedad y la economía.³⁰ El filósofo ecuatoriano define la cultura como "el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad" (Echeverría 2001:

³⁰ Bolívar Echeverría, fiel a su discurso interpretativo semiótico-antropológico, define la cultura como el "uso" y el "habla" de un código, según la terminología de Ferdinand de Saussure, en donde la cultura hace la función de un metadiscurso crítico de un "estado histórico de código" (Echeverría 1998: 161)

187) La parte esencial de este momento autocrítico de la cultura es el “*ethos* histórico”, que podríamos definir como la “conciencia crítica” de una determinada época. En primera instancia, hay que señalar que uno de los *ethe* históricos más influyentes en la crítica de la modernidad lo encontramos en Marx:

Marx abre el camino a la crítica de la modernidad en el plano profundo en el que ésta es un modelo civilizatorio, una configuración histórica particular de las fuerzas productivas de la sociedad humana. Al hacerlo, percibe la imposibilidad de llevar a cabo esa crítica de manera efectiva si ella se formula dentro del flujo estructuralmente positivo o ‘realista’ del discurso científico (Echeverría 1998: 62).

Entiendo la teoría del *ethos* —costumbre en griego— que desarrolla Echeverría como una postura frente al mundo que es como una manera de “morada o abrigo”. Es una especie de instinto de supervivencia de las culturas que funciona como un dispositivo que nos protege de la propia consistencia proteica de nuestra identidad, que implica “una manera de imponer nuestra presencia en el mundo, una manera de obligarlo a acosarnos siempre por el mismo ángulo” (Echeverría 1998: 162)

Tenemos pues, que el momento autocrítico en que emerge el *ethos* histórico es una estrategia social que hace vivible lo invivible y es un principio tanto de organización de una comunidad como de construcción de su propia vida. Ahora bien, ¿cuál es, específicamente, la postura del *ethos* histórico frente a la modernidad? Para los propósitos del presente estudio, me interesa referirme a ciertos conceptos culturales que la modernidad nos ha impuesto como valores imprescindibles de nuestra existencia. Antes me he referido al racionalismo, al progresismo, discursos que han marginado el pensamiento imaginativo y poético, que demuestran que la razón práctica ha derrotado a la razón poética. El discurso poético ha sido marginado del ámbito del saber y de la especulación, como bien lo ha demostrado Ricoeur en *La metáfora viva*. La especulación poética ha sido relegada al campo de lo “irracional” —como pasa con todo lo que es calificado de locura, de primitivismo, y bizarro— como una incursión peligrosa, al que sólo se acepta encerrado y neutralizado en una zona privilegiada tildada de “vida

cultural". Echeverría descubre, en este malestar de la modernidad, cuatro maneras de manifestación del *ethos* histórico. Uno es el *ethos* realista, que está asociado a la corriente estética que piensa que el objeto artístico es un reflejo de la realidad y que, por tanto, ésta se manifiesta directamente a la percepción. El *ethos* realista borra las contradicciones propias del mundo capitalista. En cambio, el *ethos* romántico enfrenta los valores de este mundo negándolos, al mismo tiempo que lo idealiza como una imagen contraria a su apariencia. Otra manera de entender las formas superestructurales del capitalismo es el *ethos* neoclásico, que es una aceptación de la espontaneidad del mundo moderno, que, a su vez, está ligada al formalismo clásico y es una aceptación tácita de la realidad como un intercambio del valor de uso. Por su parte, el *ethos* barroco reconoce y tiene por inevitables las contradicciones de la vida de la modernidad, pero se resiste a aceptarla por medio de la "desrealización" estética de la realidad.³¹ Echeverría aclara que se trata de poner el mundo entre paréntesis, de desrealizar las contradicciones de la modernidad con el fin de neutralizarlas. Pienso, además, en las contradicciones que Cardoza encuentra en nuestra idea de razón y en su concepto de

³¹ Para entender el concepto de "desrealización" o "irrealización" debemos remitirnos a *El imaginario*, de Jean Paul Sartre. El filósofo explica que todo arte es irreal, en tanto que no representa algo real. El pintor, el poeta, o el dramaturgo no realizan en su obra una imagen mental. Sencillamente, la obra de arte es *analogon* —es decir, una imagen irreal de lo que es que se nos manifiesta a través de su presencia actual— de algo. Para el filósofo hay dos tesis sobre cómo el imaginario entiende el arte, una es la tesis "realizante" y otra la "desrealizante" (o irrealizante). Cuando entendemos el arte por medio de lo imaginario hacemos una reducción imaginante: aprehendemos el objeto como una analogía. El arte, sencillamente, está fuera del tiempo y del espacio, fuera de lo real. Cuando escuchamos una sinfonía, no la escuchamos realmente, la escuchamos en el imaginario.

En la tesis realizante, "un espectador de *Hamlet* sabe que el actor no propone en absoluto que sea *Hamlet*. Lo que no significa en absoluto que se 'movilice' completamente para producirlo. Utiliza todos sus sentimientos, todas sus fuerzas, todos sus gestos como *analogía* de los sentimientos y de las conductas de Hamlet. Pero por este mismo hecho los realiza. *Vive completamente en un mundo irreal*. Y poco importa que lllore *realmente*, con el arrebató del papel representado. Este llanto [...] lo aprehende él mismo —y con él el público— como llanto de Hamlet, es decir, como *analogía* de llantos irreales. Tiene aquí lugar una transformación parecida a la que indicábamos en el sueño. No es el personaje quien *se realiza* en el actor, sino el actor quien *se irrealiza* en el personaje." Sartre aclara: "En este sentido puede decir una principiante que su miedo le ha servido para representar la timidez de Ofelia. Si le ha servido es que de pronto lo ha 'irrealizado' [desrealizado], es decir, que ha dejado de aprehenderlo para sí mismo y lo ha aprehendido como *analogon* de la timidez de Ofelia" (Sartre 1976: 282-283).

“racionalidad”. Pienso en su declaración de principios de su ensayo “Dogmas, esquemas y creación intelectual”, en donde plasma sus incertidumbres sobre la razón y lo razonable.

El dogmático es el fabulador de incierta certidumbre o el ansioso y perezoso mental necesitado de valores infalibles y totales. Hay principios más o menos duraderos, que no llamaríamos dogmas, sino aprobaciones correctas en el enunciado. No a lo largo en la práctica de ellas, donde van desgastándose al contacto con la realidad (Cardoza 1980: II-III).

Si algo caracteriza la “desrealización” barroca de Cardoza es su principio de incertidumbre. Para el poeta, la posición del hombre en el mundo debe ser la sospecha de lo que se da por verdadero y cierto. El universo metafórico de la *Pequeña sinfonía...* es la expresión poética de la incertidumbre de un mundo en el que todo tiene que ver con todo; en el mundo de las apariencias, el hombre no percibe sino mentiras, sólo por medio de la poesía el hombre recupera su verdadera condición y percibe las “verdades” del mundo. Idea que de alguna manera está relacionada con la caverna platónica.

Cardoza entiende que la realidad razonada y razonable no debe estar peleada con lo imaginario, que es su envés y que no puede ser ignorado. Por eso la obra del escritor tiene una cara “irracional” y otra rigurosamente “racional”, materialista y crítica: por un lado está su poesía y por otra, libros como *La revolución en Guatemala*, que es una explicación histórica y económica de la crisis guatemalteca de 1954. Cardoza se opone a la mutilación de la parte imaginativa de la realidad, pues tan verdadero es el sueño o el deseo como la actividad científica. Los excesos de la razón engendran el dogma y la fe:

La creación intelectual desemboca en el mar de las hipótesis o de las certidumbres, formando delta inmenso. Estas ramificaciones son también nuestro tema. Para conocer el río hemos de comenzar a partir de su nacimiento. El dogma nos incita a la fe; a algo peor, el esquema: a la simplificación, a la vaguedad del “más o menos” y otras cobardías. ¿Un conocimiento esquemático es más nocivo que un conocimiento dogmático? Se crea con la razón, que es el río, y con cada una de las ramas del delta. El mito es una creación de la razón. Como el dogma lo es de una razón enloquecida de tanto verse el ombligo. (Cardoza 1980: II)

El autor de *Luna Park* no plantea una ruptura con el pensamiento racional ni una negación absoluta de la realidad, sino un cauteloso escepticismo respecto de todo lo que es dado como absoluto y verdadero. Lo cual nos remite necesariamente a nuestra idea del *ethos* barroco como una manera de re—inventar el mundo.

Con Omar Calabrese, podemos decir que el *ethos* barroco es “un aire de los tiempos”. El semiólogo italiano opina que el barroco (o neobarroco): “Consiste en la búsqueda de formas —y en su valorización— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (Calabrese 1987: 12). Dice también que este “aire de los tiempos” empezó, por lo menos en el contexto latinoamericano o hispano, hace casi un siglo. Según el teórico, una de las manifestaciones del neobarroco es la fragmentación de la realidad y del discurso y la abundancia de imágenes.

Por su parte, la crítica brasileña Irlemaí Chiampi no está totalmente de acuerdo con el concepto de neobarroco de Calabrese porque diluye la idea del arte barroco en un “aire de los tiempos”, en una “atmósfera general” como con un “principio abstracto de los fenómenos”. La crítica brasileña concluye que “Lo barroco no es un descubrimiento reciente en nuestra literatura [.] Es, para decirlo con Lezama, una ‘forma de la entrañas’ que la tradición moderna de América Latina recuperó estética e ideológicamente” (Chiampi 2000: 38). Para Chiampi, el barroco es una expresión de las culturas marginales de Occidente, lo que Leopoldo Zea denomina el “discurso de la marginación y la barbarie”:

[.] es asimismo un hecho insoslayable que el neobarroco apunta a una utopía de lo estético, en la cual la palabra privilegiada sea la de las culturas construidas, no por la conjunción de las normas erigidas en los centros hegemónicos, sino por la heterogeneidad multitemporal con que se precipitaron a la historia (Chiampi 2000: 41).

Por su parte, João Adolfo Hansen (1997) propone una lectura del Barroco paralela a la Echeverría. El crítico brasileño encuentra que:

Una de las razones principales de esos retornos, retorno al Barroco y retorno del Barroco, operados hoy en varios frentes, podría ser alegorizada por el decir con que Lyotard refirió lo irrepresentable o lo intratable de la realidad contemporánea, que sería imposible reducirla a una meta-narrativa teleológica de origen y sentido, y para la cual la representación más apropiada sería la no-representación del silencio y la ausencia de figura, en la insipidez anescópica, que tal vez lo sublime kantiano sea la noción más aproximada para describir el espectáculo contemporáneo de una infinitud negativa de no-representación que se da a la conciencia sin concepto (Hansen: 1997: 458).

Es valioso que Hansen enfoque el problema del retorno al Barroco —al brasileño no le agrega el prefijo neo, por ser una reducción del concepto por parte de la racionalidad cínica contemporánea— como un problema de representación de la realidad. Encuentra, también, que en el retorno al Barroco existen los “criterios técnicos y estilísticos, como ‘acumulación’, ‘ornamentación’, ‘saturación espacial’, ‘ludismo’, ‘desfuncionalización’, ‘automatización de la forma’, ‘alegoría’ son los más usuales” (Hansen 1997: 459).

Por otro lado, si se nos pidiera señalar en dónde radica el *ethos* barroco de la obra de Cardoza, la respuesta categórica sería: en su crítica de la realidad. Al igual que Lezama Lima, el guatemalteco pensaba que en la cultura latinoamericana había una ruptura de la forma de entender la realidad, respecto de Europa, debido a nuestro pasado indígena.

La interpretación y crítica de la idea de realidad de Cardoza la catalogo dentro del *ethos* barroco. Es por esto que las referencias a Rimbaud, Baudelaire, Whitman, Proust y al surrealismo conviven con las ideas sobre la muerte y el erotismo que se expresan por las imágenes sagradas de santos sufrientes o por el sentido cósmico del sacrificio prehispánico. El poema, que resume la poética de Cardoza, está regido por una preocupación del tiempo, que es la más cruel imposición de la realidad, o, de lo que podemos llamar con John Searle, el Realismo Externo. El viejo Cardoza definió claramente las intenciones del joven Cardoza que escribió la *Pequeña sinfonía*...: “El joven que escribe memorias es un viejo nostálgico del futuro: las escribe para olvidar la realidad volviéndola irreal”

(Cardoza 1986: 26). La necesidad de refutar el tiempo nos lleva a prestigiar un Eterno Presente, como sucede en el poema. El mundo de las analogías es un mundo que comunica toda la cadena del ser, pero todo sucede en el mismo momento pues:

La sed irredenta de tener todo mi tiempo al mismo tiempo, de que todo sea presente; sí, sí, sí, de que todo sea presente, de estar en la punta de la aguja de mis días contados; esa punta bizantina en la cual caben mil ángeles y once mil vírgenes y veinte mil demonios; de que el presente sea presente; que no puede serlo sino con el total del pasado, sino con el total del porvenir, es lo que al rememorar no me desbarranca (Cardoza 1986: 26).

Baltasar Gracián, en el siglo XVII, pensaba que el lenguaje analógico del barroco trasciende los recursos retóricos y se convierte en una forma heterodoxa del ingenio y del razonar. El filósofo y escritor explica que el poetizar barroco es el dominio de ciertos artificios que consisten “en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento” (Gracián 1987: 55) El filósofo señala también que “La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio; y ésta, es el asunto de nuestra arte. Aquélla tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita. Ésta, no cuidando tanto deso, afecta la hermosura sutil; aquélla es más útil, ésta deleitable; aquélla es todas las Artes y Ciencias, en sus actos y sus hábitos; ésta, por recóndita y extraordinaria, no tenía casa fija” (Gracián 1987: 55). Así, pues, lo barroco en esencia:

[...] significa amenaza, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación (Severo Sarduy 1974: 99).

Ahora bien, si seguimos los lineamientos de Bolívar Echeverría con la teoría del tiempo y la narración de Paul Ricoeur encontramos que en el *ethos* barroco hay un “principio de estructuración de la experiencia del tiempo cotidiano”, principio que no está reñido con la *distentio animi*, bases de la teoría del tiempo y la narración. En suma, el *ethos* barroco lo entiendo como un problema de *representación de la realidad*, que a su vez encierra una forma específica de criticarla.

El *ethos* barroco, considerado como una desrealización del orden pragmático de las cosas que impone la modernidad, divide la experiencia temporal en dos niveles: la del tiempo de lo extraordinario y el tiempo de lo cotidiano. Consideremos que el tiempo no puede ser percibido en sí mismo, sino que se percibe sólo por medio de objetos que “están en” el tiempo. Así, el hombre percibe el tiempo en una situación determinada por una tensión entre el tiempo como experiencia de la discontinuidad absoluta y la de la continuidad absoluta. La primera es la experiencia de lo extraordinario, en la que el hombre cuestiona la subsistencia de la vida misma. La otra es la vida en su cotidianidad. La experiencia de lo extraordinario, Echeverría la define como “el tiempo de la amenaza inminente y absoluta de anulación de la identidad o como el de la plenitud absoluta, de la posibilidad efectiva de realización de la misma, del cumplimiento de sus metas e ideales” (Echeverría 1998: 187). En el tiempo de lo extraordinario, los valores sociales y culturales son “desrealizados” con el fin de ponerlos en evidencia, es una ruptura con el mundo “valorizado”.

El arte, al igual que el juego y la fiesta, es una *ruptura* con el tiempo de lo cotidiano, en el que se persigue restaurar el sentido humano del mundo y suspender el lado utilitario —que en mi opinión también es humano, y a veces demasiado humano— de la vida práctica. Por medio del arte encontramos el lado oculto del mundo. Echeverría explica que la experiencia estética es el intento de traducir al escenario de la conciencia objetiva las visiones que se experimentan en la dimensión imaginaria: “lo que [el artista] intenta revivir [en la experiencia estética] es justamente la experiencia de la plenitud de la vida y del mundo de la vida” (Echeverría 1998: 192). En el *ethos* barroco tradicional, el arte está encaminado a disolver los límites entre el mundo real y el de la ilusión. El mundo es un teatro en el que la vida se convierte en simulacro. El arte del verso es una forma de ritualizar la vida cotidiana, de encontrar el “más allá” de lo cotidiano. Así, si la vida diaria nos dice que el amor muere con los años, mi *ethos* barroco contestara que te amaré más allá de la muerte y que mis cenizas serán polvo

enamorado. Ésa es la respuesta barroca que Francisco de Quevedo le dio a la aporía del tiempo y de la muerte.

La obra del autor de *Dibujos de ciego* particularmente muestra esta preocupación de encontrar las experiencias extraordinarios del tiempo en la vida cotidiana al romper con la idea tradicional de realidad. Cardoza nos habla que en la experiencia de lo cotidiano se halla lo extraordinario. Así, la *Pequeña del Nuevo Mundo* se transforma en el descubrimiento de lo maravilloso en los recuerdos de lo cotidiano y en apariencia nimio. Lo maravilloso se traduce en imágenes irracionales que rompen con la lógica y nuestra idea de lo real y verdadero. Las metáforas del poema son la traducción del otro lado, el oculto, de nuestra vida, de nuestros recuerdos y nuestros deseos. De esta manera cobra sentido lo que Cardoza escribió en *Dibujos de ciego*:

La digresión es la forma verdadera de la anécdota, sin la inmediatez del hecho, para avanzar de lo conocido a lo desconocido, sin secuencia lógica, creando situaciones por rompimientos que rinden el efecto de la coherencia de lo discontinuo, propio de la ampliación de lo real, donde nada hay que explicar. Y tal vez como posterior a la descripción de un estado físico en la anécdota, aunque ésta no haya acaecido (Cardoza 1989: 14).

La traducción poética de la vida le da a lo cotidiano coherencia, es decir, sentido. La poesía traduce nuestra experiencia vital en un relato, en una fábula. Éste es el sentido del *ethos* barroco de Cardoza.

En *La ciudad letrada*, Ángel Rama entendía que la cultura latinoamericana es una apertura o una conquista de la escritura. Los cánones europeos eran transplantados y aclimatados de Europa a América. Cardoza se inició en las letras por influjo del modernismo rubendariano para posteriormente “conquistar” los códigos de la literatura vanguardista. Lo interesante de este fenómeno es que el guatemalteco sometió a un análisis crítico su aceptación de las formas “canónicas” que imponía el surrealismo.

Marc Cheymol (1994) entiende que las conquistas de la vanguardia latinoamericana coincidieron con las preocupaciones latinoamericanistas desde un

triple punto de vista: uno, poético, porque la liberación de la poesía implicaba la necesidad de denunciar los obstáculos que impiden a la vida presentarse como una aventura poética; otro, artístico debido a que la afirmación de la dignidad de las artes primitivas fortalecía la búsqueda de la identidad latinoamericana y, finalmente, el político, en virtud de que la politización de las vanguardias a partir de 1930 apoyó las diversas formas de impugnación del tutelaje occidental colonizador y de las agresiones estadounidenses

Cardoza entra al debate de lo que podemos llamar “la búsqueda de la expresión mestiza”, cuando descubre la “novedad” del arte prehispánico. Una lectura hermenéutica de este discurso del mestizaje cultural nos lleva necesariamente a hablar de conceptos de modernidad, identidad y de los usos posmodernos de modernidad y que a fin de cuentas es el “referente”, el pacto o convención cultural, que sustenta el significado del lenguaje “barroco” de nuestro autor.

En el poema que nos ocupa, como en casi todas las obras de Cardoza, nace del desarraigo que experimentó el poeta cuando abandonó Guatemala. El romper tan abruptamente con los lazos familiares, los valores culturales y la lengua, hicieron que nuestro autor cuestionara los valores nacionales y el sentido de la patria recuperada por medio del recuerdo. La pregunta que obsesionó a Cardoza fue ¿qué es ser guatemalteco? Para el autor de *Luna Park* la relación con Guatemala fue, durante toda su vida, una relación de amor y odio. Cardoza descubre en la *Pequeña sinfonía...* que el discurso poético analógico es una veta invaluable para su pensamiento crítico “irracional”. Incluso el capítulo inicial de *Guatemala: las líneas de su mano* (1976), cuando Cardoza redescubre su tierra natal y funde su cuerpo con la naturaleza, es un regreso al universo analógico:

Estoy recordando mi tierra Siento de dónde arranca mi silencio y mi voz. Como quien apresa el mar en una caracola, acerco los zihuanes al oído. Escucho los pasos de la luz y la sangre haciéndose palabra o nudo de anhelo en la garganta. He visto mi mano iluminada contra la llama de una vela, estrella roja en la transparencia de tu sangre, Kukulcán, y me he acordado del fuego central y la piedra de sacrificio. Entonces mis arterias atraviesan las plantas de mis pies y se hincan en la tierra: se van entretejiendo con raíces de pinos y palmeras, hasta

vetas minerales. Mi sangre vuela emplumada por debajo de llanuras y volcanes, con savias de árboles y remansadas circulaciones de rocas. Piedra, planta y animal saltan hasta mis ojos. Mis labios y las flores abiertas de las manos cubren de enredaderas las bóvedas tiernas de los huesos y la vía láctea barrena las rocas, mezclada con leche de madres y semen de varones, dormidos ríos minerales, savias de ceibas y maíz mezcladas con las bugambilias del cielo, serpiente sin término arrastrando como padre río, padre de los Elementos, padre de la vida y de la muerte, arrastrando por los seis puntos cardinales, desbordado río redondo y central, las plumas solares del mito (Cardoza 1975: 28).

Por medio de la evocación del pasado Cardoza descubre las analogías del mundo, que a su vez son la expresión de la Unidad, misma que no es sino una forma de “desrealizar” el tema romántico de la comunicación entre el hombre y el cosmos y que termina siendo una forma de preguntarse sobre el ser del hombre. La respuesta la halla el poeta en lo que sueña, en sus deseos, en lo que lee y en la memoria de los años infantiles. *Pequeña sinfonía...* es una extensa descripción de lo que fue, es y será Luis Cardoza y Aragón; tal vez por eso el poeta confesaba, de manera irónica, que el poema es el más autobiográfico que había escrito. Por eso, Luis es compañero de viaje de Dante por la calles de Nueva York; es el hombre que encuentra su identidad en París, y que luego obtiene otra en La Habana y otra más en el Templo Mayor de la Gran Tenochtitlan; es el hombre que recuerda que fue guerrero en Troya y todavía lo deslumbra la belleza de Elena; después es un negro en Harlem y, por último, es el hombre que devora su propia muerte simbolizada en un cráneo de azúcar en la ciudad de México. En este sentido, el poema es una épica del yo como medida de todas las cosas.

Cardoza para hacer este recuento recurre a la metáfora de la Gran Cadena del Ser que Francisco Rico (1986) define como el pequeño mundo del hombre. El guatemalteco hace una analogía al estilo de la *emulatio* de los filósofos renacentistas a los que me referido anteriormente. Este tipo de analogía entre el microsocosmos del hombre y el macrosocosmos de la Naturaleza ya lo había tratado Cardoza en la *Pequeña sinfonía...* en varios episodios: “El maíz secular del cuerpo del dios se mezcló con mi carne.” “Sus azorados senos borbotantes se derramaron bajo el abanico con la

dulzura infinita de los sacrificios humanos" (Cardoza 1992: 37, 76) El cuerpo es la *imago* de los frutos de la tierra, su sangre es como los ríos que al inundar la tierra la fertilizan.

La fuerza de la escritura de Cardoza radica en la brevedad de una imagen una enorme carga de sentido. La metáfora es una plusvalía semántica constituida de elementos culturales de diversa procedencia. Por ejemplo, en la frase en la que se critica el nacionalismo guatemalteco: "Tuércele el cuello al quetzal de engañoso plumaje y condiméntalo con imprecaciones de Isaías y algún humor alquímico" (Cardoza 1986: 788). La imagen está construida como un collage: está presente la voz de Enrique González Martínez, en el recordado poema en el que pedía una ruptura con los excesos del modernismo y la referencia, más oscura, a Isaías. La estrategia barroca del guatemalteco es que el lector reflexione sobre la idea nacionalista desde las palabras del profeta. Tenemos que recurrir a la Biblia para saber que Isaías le increpaba al pueblo de Israel así:

Contra el pueblo ingrato

Cielos, escuchen, tierra, presta atención, porque habla Yahvé:
 Creé hijos, los hice grandes,
 pero se han revelado contra mí
 El buey conoce a su amo, el asno conoce el pesebre de su dueño,
 Israel no conoce,
 mi pueblo no comprende nada,
 Maldita seas nación pecadora! pueblo culpable!
 raza de malhechores, hijos pervertidos!
 Han abandonado a Yahvé, han irritado al Santo de Israel,
 le han vuelto la espalda (*Sagrada Biblia* 1979: 564)

Este fragmento es la más lúcida negación del nacionalismo que se haya escrito en la literatura guatemalteca. Las virtudes del barroquismo de Cardoza no radican en sus recursos retóricos, que, por lo demás, son suma de los giros aprendidos en el descubrimiento de Góngora que hizo la generación del 27. Por fuerza, Cardoza conoció y estudió la *Antología en honor a Góngora*, que preparó

Gérardo Diego. El mismo guatemalteco reconoció en sus memorias que el gongorismo

es equilibrio de simetrías. Desenfreno con rigor matemático, opuesto al desorden y al caos. Es liberación de las opresiones obsesivas de la libido en el siglo XVI. Por tal virtud en las dionisiacas series del asceta Juan Sebastián la reiteración de modulaciones y variantes alcanza formas tan estrictas que con placer inaudito las escucha el calidoscopio del oído (Cardoza 1986: 753).

No quiero hacer aquí el recuento de oxímora, sinalefas, sinécdoques retruécanos, ambivalencias y demás enumeraciones de recursos retóricos a los recurrió Cardoza en su búsqueda de expresión poética. Me parece más significativo regresar a los postulados hermenéuticos y fenomenológicos expuestos al inicio y encontrar, por medio de la interrogación de los textos, los referentes fundamentales de la escritura de Cardoza. La sucesión de imágenes analógicas de la *Pequeña sinfonía...* es el vértigo del cambio. Es como si ninguna imagen tuviera reposo y las metáforas reflejaran el cambio perpetuo del ser.

En *Apolo y Coatlicue*, Cardoza definió la imagen poética como una dualidad: "Una imagen [...] es el centauro, la sirena, el pez y la mujer, el caballo y el hombre viviendo una misma vida, sus naturalezas perfectamente acordadas, no obstante la lejanía que las divide, llevando sobre la cola de nácar o sobre los cascos, como sobre la voz del hombre o la sonrisa de la mujer, la misma muerte" (Cardoza 1944: 164). Estas dualidades las empleó el poeta para explicarse el tiempo y el recuerdo: "Te has puesto el caracol de la infancia sobre el oído y dibujas su rumor" (Cardoza 1980: 117). Escribir sobre la memoria es: "Un copo de sol que codicias fijar en la tela o la página en blanco" (117). Si hiciéramos una fenomenología a la manera de Bachelard de la imágenes de la poesía de Cardoza estaría presente el pez volador como una de sus obsesiones: "Qué grandiosa tu brevedad tu brevedad de pez volador entre el cielo y el mar. No cantan los peces voladores" (117). Como funcionaba la emblemática de Alciato, para Cardoza el tiempo interno, la memoria de la infancia es como un pez volador, que se divide en dos elementos: el mar y el

cielo. En cambio, el hombre está dividido por dos temporalidades: la brevedad y la eternidad: “[...] se apresuran los relojes. Ya miden tu instante de pez volador entre dos eternidades, mientras el sol se astilla sobre el aleteo al volcarte en la noche sin fondo” (118). ¿Por qué Cardoza dice que la expresión poética es la imagen de la realidad? Entenderemos la propuesta del poeta si consideramos que la metáfora es la “desrealización” de la experiencia de lo cotidiano. Por medio del símbolo poético penetramos en el tiempo extraordinario que existe en cada cosa que nos rodea. Así, imágenes como la del “pez volador” o la hormiga y el astro, son metonimias con las que el autor nos remite al tiempo y a la brevedad de la vida. El hombre, decía el poeta, tiene una condición de pez volador porque vive en dos medios, en el breve tiempo que existe y en la idea de un tiempo absoluto al que ingresa por medio del erotismo, el arte, o los recuerdos de la infancia. En la *Pequeña sinfonía* el poeta define su doble condición existencial, la del hombre que tiene una vida efímera y que desea domeñar el tiempo:

Aun con la mayor sencillez, arduo es fijar un poco de ese infinito Presente. Pero no es fácil, asimismo, decidir su abandono. Ni fácil ni sencillo es una cosa o la otra. Más insumisa y hacendera me parece la necesidad de intentar detenerlo, y a veces con balbuceos, a fuerza de ver claro, librarlo de la obsesión, aunque haya oscura interferencia y el mensaje permanezca descifrado a medias (Cardoza 1992: 35).

Ningún discurso científico revela al hombre su condición de soledad. La poesía, el símbolo poético, tiene la virtud de revelar los enigmas de la existencia, no los explica ni los resuelve, los hace inteligibles. Por tal motivo la imagen poética es “realista”, desde la perspectiva de Cardoza, porque nos hace conscientes de nuestra condición humana. La poesía es más humana, más real, que una fórmula bioquímica o que el mapa del genoma humano.

Cardoza inicia sus memorias con una cita que, leída a la ligera, resulta poco clara, pero encierra toda su poética:

La hormiga y el astro son un diptongo
y sus razones sencillas son inexplicables
sin el ojo—diéresis del caballo que ve mejor
que la emperatriz de los Telescopios

La hormiga y el astro simbolizan la existencia humana en su condición terrestre y cósmica, que viven vinculados como un diptongo. Existen porque sí, ellos no se cuestionan sobre la vida ni la muerte. Existe como existe el caballo, cuya vida es simple y plena, más plena que los sabios que contemplan el firmamento y creen entenderlo y gobernarlo, como “la emperatriz de los Telescopios.” La especulación poética de Cardoza es una “desrealización” del mundo común que implica una ruptura con el discurso de la Razón en tanto verdad absoluta. El pensamiento de Cardoza se distingue por una desconfianza de lo racional, en cuanto que éste no explicará jamás los grandes dilemas del ser humano. El arte tampoco, pero hará que la vida sea tolerable y, en el mejor de los casos, vivible. Así, nuestra idea de lo real está mutilada porque ha separado el lado estético, sensible, plástico de nuestra existencia. La poesía, y el arte en general, integran lo emotivo a nuestro horizonte vital, por eso el poema es más iluminador que las ciencias.

En este sentido, Cardoza interpreta la cultura como el triunfo del principio del placer, triunfo que debemos entender como la pervivencia del placer en la escritura y en el amor, por encima de la historia. Desde el inicio del poema, el autor nos habla de una pulsión de vida que emana de la contemplación de las imágenes religiosas, pero también de un desengaño de la cultura. Así interpreto también el pasaje de *Dibujos de ciego* en donde el niño que fue Cardoza descubre que el Cristo de la iglesia de Antigua sólo era un cascarón sin cuerpo, cubierto por un túnica sucia y deslavada. Los ojos desengañados del niño no encuentran ningún misterio sagrado, sólo el vacío de un muñeco de cartón piedra.

3.1.-EL DISCURSO POÉTICO CONTRA EL “RACIONALISMO”.

Sin lugar a dudas, Cardoza tenía en mente las palabras de Erasmo de Rotterdam cuando escribió *Elogio de la embriaguez*, texto que podemos leer como un llamado a sumarse al furor poético que nos haga romper con la vida convencional. Si *Encomium Moriae* es una diatriba contra la moral decadente de los clérigos, que pone de manifiesto la locura del mundo, la embriaguez que proclama Cardoza es un manifiesto en contra de la racionalidad del mundo moderno. La locura de Erasmo es la embriaguez de Cardoza. Leemos que el filósofo renacentista llama a vivir teniendo como fin el placer:

Creo haber probado que soy [dice la locura] el principio y la fuente de la vida; pero esto sería poco si no demostrase, además, que cuanto existe de bueno en el mundo se debe a mis favores. Bien pobre sería la vida desdeñable, si suprimiésemos de ella el placer [...] Y, sin embargo, ¿hay en el mundo nada más triste, enojoso, aburrido, desagradable que el deleite, si no se le mezcla, en mayor o menor cantidad con la locura? (Erasmo 1995: 19).

Más adelante leemos algo, que sin duda, influyó en la cosmovisión del poeta, la estrecha relación de la locura con la infancia:

No hay duda de que la primera edad del hombre es la más amable y la más gentil de todas. ¿Por qué hay en los niños ese algo que nos lleva a acariciarlos, a abrazarlos, que nos estremece y nos hace creer que poseen una fuerza especial para desarmar al más temible enemigo? Ese algo es la locura. Es un don de la naturaleza para con los pequeñuelos (Erasmo 1995: 19-20).

Cardoza escribió en 1939 que el hombre debe embriagarse de lo que sea, de belleza, de amor, de alcohol, para salir del letargo en el que la modernidad lo ha sumido.

Dice el poeta:

La Embriaguez abre las esclusas de lo absolutamente gratuito, de lo porque sí o porque no. Ella tiene la razón suprema y su lógica es la de los ángeles. Hace que la facultad de maravillarse sea infinita. Y se encuentra en la más ordinaria realidad una cantidad extraordinaria de sorpresa, de proximidad a lo fantástico, al milagro. En el pan, en el agua, en el sombrero, en el hecho inveterado del día y de la noche, hay, de pronto, una explosión de lo sobrenatural (Cardoza 1944: 186).

Como hemos visto, la crítica de la reducción de la realidad es fundamental para entender el pensamiento cardoziano. En esta crítica de las formas del "realismo" ocupa un lugar preponderante la definición del tiempo. Cardoza

vuelve recurrentemente al tema. ¿Qué es el tiempo? Se pregunta azorado en la *Pequeña sinfonía*... La respuesta es trágica: el hombre siempre es devorado por Cronos. Pero Cardoza no propone, como Unamuno, un sentimiento trágico de la vida, el guatemalteco asume una actitud vitalista, si el hombre está hecho para la muerte, entendamos a ésta como una parte fundamental de la vida. En una dimensión más amplia y global, la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* puede ser interpretada como la expresión poética de las dudas más trascendentales del ser, al ser representadas con formas de un pensamiento no científico le da al hombre —al lector— la posibilidad de hacer inteligible el malestar del “ser para la muerte”. Cuando la razón no sirve para resolver las dudas metafísicas, parece decirnos el poeta, le debe ceder el lugar a la poesía. Cardoza sabe que la “razón razonable” tiene límites muy bien establecidos, que lo que se ha presentado como verdades absolutas es sólo una ilusión:

La necesidad de lo mágico, del milagro, del sueño, de lo sagrado, de lo legendario, de lo mitológico, de lo irracional... Los caminos para tener fe, para tener razón ¿se han modificado? ¿Contamos con mejores armas para someter las cosas, los fenómenos o, al menos, para explicarlos con menor inexactitud? ¿Para una política de la inteligencia en el porvenir mediato o inmediato, de la creación intelectual entendida como busca de la plenitud de la nobleza humana? (Cardoza 1980: II)

¿Para qué sirven la ciencia y el arte? Es a fin de cuentas lo que se pregunta Cardoza, pues ambos saberes parecen que han fracasado en sus objetivos pues ni un discurso ni otro han mejorado la condición humana, “entendida como la plenitud de la nobleza humana.” Si leemos con calma la *Pequeña sinfonía*... la entenderemos también como la crónica de las pequeñas plenitudes a que aspira el hombre: el amor, el gozo estético del mundo y la muerte. Y por definición la plenitud se resuelve en la brevedad del orgasmo, en el instante del placer estético y en el momento de la agonía. Ese es el saber poético de Cardoza, el poeta fue claro cuando escribió: “La fuerza [de la vida] reside en que no amamos lo real, amamos la melodía que se eleva del caos” (Cardoza 1986: 65). Las cosas más insignificantes, en apariencia, encierran un mundo oculto, una realidad trascendental: “Descifrar

un vaso sobre la mesa Una miga de pan. ¿Qué no posee connotación cosmogónica?" (Cardoza 1989: 15).

Pero la mecánica antihumana de nuestra sociedad nos hace creer en la evolución del hombre y en los beneficios de la tecnología y la ciencia traducidos como civilización. La razón se nos ha tornado artículo de fe:

La razón cuando encuentra verdes las uvas, se vuelve mito. Ya no es razón. Toda mitología tiende a una explicación del universo, el destino humano. El dogma nos dice que el hombre deseó conocer y fue castigado por ello con la mortalidad. Muerte por el conocimiento. El egocentrismo del dogma arrastraba en su culpa todo lo viviente. ¿Por qué los animalitos que no desearon la sabiduría no son inmortales?

[...] Creer porque es absurdo. Los contrarios se engendran recíprocamente. El dogma creó la razón. Etc. Tenemos tanta fe en la razón que creemos razonable razonar. Se ha adelantado por la duda que guarda siempre la razón, aun cuando está más cierta. Esta fragilidad de la razón es su fortaleza: creer que no es razonable creer sin dudar. El dogma dispensa de pensar. Nos instala en su comodidad.

Dogma y esquema. Lo primero se toma o se deja; arena movediza es lo segundo. No hay dogmas esquemáticos. El dogma es un círculo; una espiral, la razón. El esquema encierra impotencia; el dogma soberbia. Ni con impotencia o soberbia se piensa bien (Cardoza 1988: III).

Es pertinente ver que Cardoza no niega la razón, sólo define sus fronteras y revela el rostro de su hermano siamés: el mito. Los dos están unidos por órganos vitales: el cerebro y el corazón. Separarlos implica matarlos. Cardoza demostró su optimismo por la técnica y la ciencia cuando visitó en 1946 la URSS. Así lo demuestra *Retorno al futuro* (1948). Pero creo que la desilusión fue pronta. Su optimismo por los usos de la fuerza nuclear en la Unión Soviética le demostró que estaba equivocado. El guatemalteco se mantuvo fiel al socialismo y desconfiado del totalitarismo ruso.

Para Cardoza la mayor negación de la realidad es encontrar los lados ocultos del tiempo. Para el poeta la experiencia temporal es la ruptura con la cronología, con el tiempo lineal. Escribir, para el guatemalteco, es el arte de representar y darles forma a las aporías del tiempo para poder asimilarlas y

aceptarlas Entender que el hombre está condenado al tiempo y a la muerte, pero hay que entender también que la poesía hace vivible el tiempo del ser humano.

CAPÍTULO III

4.0.-EL TIEMPO EN CARDOZA.

Cardoza no busca definir el tiempo, sino “domarlo”, es decir, hacerlo inteligible, o por lo menos hacerlo legible en sus manifestaciones más apremiantes: la infancia y la vejez. “Sublimación del tiempo en mí mismo, y el tiempo sigue igual a sí mismo y yo a mí mismo, sin saber porqué duermo, porqué vivo, porqué no vivo”, escribió Cardoza en su poema “Torre de Babel” (1929).

Pocos libros influyeron tanto en la concepción del tiempo en Cardoza como *En busca del tiempo perdido*. Podríamos decir que Cardoza escribe una poética del “arte de la memoria” no como un ejercicio mnemotécnico sino como una forma de “recuperar el tiempo” rememorando, reconstruyendo la infancia, cambiando el pasado. Es decir, en una relación de *distentio--intentio* a la manera agustiniana. A diferencia de la narración, cuando leemos un poema entramos en un eterno presente activado en la lectura. Leer un poema es estar en las vivencias del texto en un presente continuo.

Más allá de que Cardoza haga una extensa reflexión sobre la nostalgia de la Guatemala de su infancia, lo que define entre líneas es una posición del hombre y sus vivencias frente a un mundo que no puede comprender. El *ethos* barroco es una forma de “protegerse” del malestar del tiempo. Es decir, es una forma de representar las aporías temporales, no para resolverlas sino para poder enfrentarlas y en, buena medida, lo que la visión de Antigua misma le dio al poeta. Con esta comprensión de la cosmovisión cardoziana podemos hacer una revisión de sus obsesiones: el tiempo como refutación de la realidad, la infancia como el redescubrimiento de los misterios de la vida.

La *mímesis poética* temporal que entabla Cardoza en su poesía es una *distentio animi* del descubrimiento infantil del mundo. Cardoza escribió sobre el tiempo y la

fugacidad de la vida aún desde sus primeras obras. Ya en la vejez, Cardoza reflexiona así:

Los sueños y los ensueños, las cartas de amor, como los apuntes de una memoria que no es embalsamadora, nacen en un ámbito pasional. Queremos cancelar la ausencia y para ello penetramos en delirios y alquimias. Lo creado así procede de la ausencia en el exiliado, en el amante que espera: establecer utopías, paraísos, diosas. No hay desengaño en tales creaciones que evocan lo concreto lejano: se disfruta desoladamente la presencia de su ausencia pródiga (Cardoza 1986: 14).

Escribir sobre el tiempo, recordar, a fin de cuentas, es una forma de anular la ausencia. Pero también encontramos en las páginas del poeta esta explicación del triple presente de San Agustín:

Escribo ahora y ahora es siempre porque soy El Presente que se agolpa en el triple gemido del tricéfalo cancerbero, en el Trébol del Tiempo, con El Ayer y El Mañana, fundidos en un lóbulo que es más que Todo, que es más que Nada, que es más que Tres Espejos en donde contemplo tu rostro, Eternidad (Cardoza 1986: 17).

La condición del hombre frente al tiempo radica en entender que vive un angustiante presente terrible —como el cancerbero del infierno— pero que debe entender que su vida está condenada a desarrollarse en esos parámetros. Cardoza entiende que el ser humano está a caballo entre dos reinos, el fugaz y el eterno, como el pez volador que comparte momentáneamente el vivir dos medios: el aire y el agua, que es el Todo y la Nada:

Un instante menor que instante mínimo me asomé al Espejo trinitario que no es sino una faz reflejada en el confín que no existe, sin distancia de Espacio ni de Tiempo; faz en la cual la Eternidad es Todo, es Nada, renovándose sin renovarse, vertiginosamente inmóvil en perpetua quietud, como la luz insomne y sin detención, como la Nada que arriba sin arribar al mismo Tiempo que el Todo de la luz o de la sombra; de la Eternidad que es Todo, que es Nada, volviendo a ser ininterrumpidamente idénticos. Son mi identidad y la del grillo y de las arenas de la tierra y del cielo (Cardoza 1986: 17).

¿Qué podemos entender de la triple condición del tiempo? Recordar, se convierte, entonces, en el ejercicio de recrear el triple presente, pero también en una forma de inventar —re-presentar— la realidad:

La memoria nunca retorna a lo que ocurrió, antes bien recuerda algo en que hay descubrimiento, algo desconocido, algo revelado. La corrección la hace sin saberlo la propia memoria que vomita a su periferia cosas que no sucedieron, pero en tal pesca milagrosa, *lo nuevo disfruta de la presencia de otra realidad* (Cardoza 1986: 20).

Así, Cardoza define el estado prenatal como la de un pez abisal: “Mi vida intrauterina la recuerdo como la del *pez abisal en aurora inadvertible*” (Cardoza 1986: 13). Buscar otra realidad, como refugio a mundo agreste o al tiempo es la misión del poeta moderno. De esta manera lo explicó Octavio Paz: el poeta es un “fantasma en una ciudad de piedra y dinero, desposeído de su existencia concreta e histórica, el poeta se cruza de brazos y vislumbra que todos hemos sido arrancados de algo y lanzados al vacío: a la historia, al tiempo” (Paz 1982: 245). Cardoza trata de evadir este ser lanzado al vacío —término que coincide con el *Dasein* heideggeriano— al representar el tiempo.

Para hacer una lectura fenomenológica del concepto de tiempo, tenemos que remitirnos a las ideas de San Agustín. Ricoeur parte de una hermenéutica de *Las confesiones* para desarrollar su teoría de las aporías de la experiencia del tiempo. El filósofo francés aclara que su lectura de san Agustín violenta un poco el texto, ya que las reflexiones del santo sobre el ser y el tiempo parten del comentario a cerca del Génesis y sólo de manera indirecta toca el tema del tiempo humano. No obstante, en las argumentaciones agustinianas, Ricoeur encuentra de suma importancia la antítesis *intentio* y *distentio animi*, que es planteada en el libro XI de las *Confesiones*. Agustín parte de la aporía de no poder definir el tiempo tan sólo para plantear otras aporías. Por supuesto, el autor de *Las confesiones* no resuelve las aporías que plantea desde una perspectiva filosófica, lo que hace es darles una dimensión poética a su planteamiento.

Quid est enim tempus?, ¿Qué es, entonces, el tiempo? Cómo definir algo que parece no tener ser, puesto que es pasajero, esa es la pregunta inicial de san Agustín. Si el presente es efímero, el pasado ya no existe y el futuro todavía no es, ¿cómo sabemos lo que es el tiempo? Es entonces que el filósofo empieza a

argumentar la idea de un triple presente. A la pregunta por el ser del tiempo, en un principio responde el filósofo “¿qué es el tiempo? ¿Quién podrá fácil y brevemente explicarlo?... Sé bien lo que es, si no se me pregunta. Pero cuando quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Pero me atrevo a decir que sé con certeza que si nada pasara no habría tiempo pasado. Y si nada existiera, no habría tiempo presente” (Ricoeur 1996: 306).

San Agustín más adelante reflexiona sobre las maneras en que la memoria “recupera” el tiempo. El tiempo está compuesto de “partículas fugitivas”, pero:

No obstante, Señor, nos damos cuenta de los intervalos de tiempo. Comparamos uno con otro y decimos que unos son más largos y otros más cortos. Medimos asimismo la diferencia en corto o en largo de un tiempo a otro, y por el resultado decimos que éste es el doble o el triple, y aquél la unidad. O que los dos son de igual duración (Ricoeur 1996: 309).

La duración del tiempo es la base de la dialéctica del triple presente en san Agustín. El filósofo plantea cuatro argumentos para llegar a una *reductio ad absurdum* sobre la duración del tiempo, que de manera oblicua, resuelve la primera aporía sobre el ser del tiempo.

Primer argumento: el movimiento de los astros es el tiempo, luego entonces, los astros se mueven como cualquier objeto, como la rueda del alfarero o la producción de las sílabas en la voz humana.

Segundo argumento: ¿Qué pasaría si los astros y la rueda del alfarero parasen? ¿Cómo se mediría el tiempo?

Tercer argumento: El movimiento estelar no puede medir el tiempo, a pesar que las Escrituras digan que las luminarias están destinadas a marcar el tiempo.

Cuarto argumento: Agustín le da un giro radical a su pregunta por la duración del tiempo:

En cierta ocasión oí decir a un hombre sabio que el tiempo no es más que el movimiento del Sol, la luna y las estrellas. No estoy de acuerdo. ¿No será más bien el tiempo el movimiento de todos los cuerpos? Si se apagarán las luces del cielo y siguiera dando vueltas la rueda del alfarero, ¿no seguiría habiendo tiempo por el que podríamos contar las vueltas de esa misma rueda? (Ricoeur 1996: 315)

Al final de la hipótesis, Agustín plantea, por primera vez la idea de la *distentio animi*: “En consecuencia, veo que el tiempo es una cierta distensión o dilatación [*distentio*]. ¿Lo veo así o me parece verlo? Mi luz y verdad, tú me lo mostrarás” (Ricoeur 1996: 316).

El tiempo, pues, no es movimiento sino una extensión (*distentio animi*) del alma:

Por ello, me parece que el tiempo no es otra cosa que una cierta extensión. Pero no sé de qué cosa. Me pregunto si no será de la misma alma. Porque te pido que me digas, Dios mío, ¿qué es lo que mido cuando digo de una forma indefinida ‘este tiempo es más largo que aquél’, o cuando hablo de forma más precisa y digo ‘este tiempo es el doble que el otro’? Bien sé que mido el tiempo. Pero no mido el futuro que todavía no existe. Tampoco mido el presente, porque no tiene extensión. Mucho menos el pasado, que ya no existe. ¿Qué es lo que mido entonces? ¿Mido acaso el tiempo que pasa y no el pasado? (Ricoeur 1996: 319)

Una vez eliminada la idea de que el tiempo es movimiento, podemos llegar al argumento del triple presente. Agustín ejemplifica el modo en que medimos el tiempo con la emisión de la voz. Supongamos que una voz empieza a sonar, sigue sonando y de repente cesa. Cuando recordamos cómo fue la emisión de la voz lo hacemos en un tiempo presente e incluso cuando proyectamos a futuro cómo será el sonido de lo que pronunciamos lo hacemos en presente. Pero sigue la duda de cómo es que se mide el tiempo. El filósofo nos dice que cuando se memoriza un verso —cita el *Deus creator omnium*, de Ambrosio— comporta una mayor complejidad que cuando hablamos, pues al recordar el himno latino tomamos en cuenta la alternancia de cuatro sílabas largas y cuatro breves de la frase. Es entonces cuando san Agustín introduce la *distentio* e *intentio animi* que forma la memoria: “lo que mido no son realmente esas sílabas que ya no existen o no existen todavía, sino algo que quedó grabado en mi memoria [...] La impresión que dejaron en ti las cosas al pasar, y que permanece apenas pasaron, esa presencia es la que mido, no las cosas que pasaron para producirla. Luego, o esta impresión es el tiempo o no mido el tiempo” (Ricoeur 1996: 321).

Para Agustín, el entendimiento realiza tres funciones: espera, atiende y recuerda: “El futuro que espera, pasa por el presente —al que está atento— hacia el

pasado que recuerda" (Ricoeur 1996: 322). La memoria está repleta de huellas (*vestigium*) que al reanimarlas las convierte en una acción en tiempo presente, así con el futuro, la espera se da en presente. En el recuerdo y en la experiencia del tiempo hay un triple presente:

Lo claro y evidente ahora es que ni existe el futuro ni el pasado. Tampoco se puede decir con exactitud que sean tres los tiempos: pasado, presente y futuro. Habría que decir con más propiedad que hay tres tiempos: un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras. Estas tres cosas existen de algún modo en el alma, pero no veo que existan fuera de ella. El presente de las cosas idas es la memoria. El de las cosas pasadas es la percepción o visión. Y el presente de las cosas futuras la espera. (Ricoeur 1996: 312).

La *distentio* y la *intentio animi* es una dialéctica que se da en el triple presente, en la que intervienen también la espera, la memoria y la atención. Para Ricoeur el parágrafo 28, del Libro XI encierra la esencia de la idea del tiempo de Agustín:

Supongamos que me dispongo a cantar una canción que antes aprendí. Antes de comenzar, mi expectación se extiende a toda ella. Pero, una vez comenzada, lo que quito de aquella expectación para el pasado hace extender mi recuerdo en la misma medida. De esta manera se extiende la vida de esta acción mía en la memoria por lo que acabo de cantar, y en la expectación por lo que todavía me queda por cantar. Pero mi capacidad de atención sigue presente y por ella pasa lo que era futuro para convertirse en pasado. Mientras se repite esto, tanto más se reduce la expectación cuanto más se alarga el recuerdo, hasta que la expectación llegue a reducirse por completo, cuando acabada mi acción pase a la memoria (Ricoeur 1996: 322-323)

San Agustín supera la aporía de medir el tiempo de acuerdo a elementos físicos, para convertirlo en un concepto relacionado con el vaivén entre la *affectio* (la impresión) y la *distentio animi*, es decir, entre la pasividad y la actividad de los recuerdos. El propósito de Ricoeur es entender el tiempo narrativo desde la perspectiva que abre la *distentio* y la *intentio*. Ricoeur plantea que la experiencia del tiempo en san Agustín nos revela las "vivencias" temporales de las que se nutre la literatura, pero no para abolir o recuperar el tiempo perdido, sino para jerarquizarlo y profundizarlo. Es decir, el pensador francés propone cronologizar la narración —e incluso el poema— según planos de temporalización cada vez

menos “distendidos” y más “extendidos”. Por mi parte, creo que la idea del tiempo nos puede iluminar también las “metáforas vivas” que encontramos en la obra de Cardoza y Aragón, y que conforman la imaginación analógica de nuestro poeta.

Cardoza hace un “presente del pasado” en su libro *Dibujos de ciego*, libro que debemos entender como una extensión de la *Pequeña sinfonía*. En él, se desarrolla la idea de lo cotidiano maravilloso. Cada uno de los recuerdos es un descubrimiento del mundo, que ha su vez es una forma de anular el elemento aniquilador del paso del tiempo. Un elemento clave en el “presente distendido” del tiempo cardoziano es la infancia. Analicemos este aspecto.

4.1.-LA INFANCIA: UNA POÉTICA DEL TIEMPO.

La infancia es un mito que se renueva
como un manantial.

Luis Cardoza, *Guatemala: las líneas de su
mano*

No deja de ser significativo que Cardoza en la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, en *Dibujos de ciego* y en *El río...* vuelva siempre a la infancia. El sentido de recuperar el tiempo, de hablar del lenguaje de la poesía como una revelación, de evocar la infancia es recuperar lo que los psicoanalistas llaman el principio del placer. La recuperación del principio del placer por medio de la memoria la debemos entender como una negación de los valores establecidos. Es más podemos asumirlo como una negación a entender tanto la cultura como la realidad tal como nos la representamos comúnmente.

La invención de la infancia es la esencia de la reinterpretación de la realidad de Cardoza:

Un bosque de palabras incendiadas hay entre el universo y el niño. El bosque hace visible el niño y el universo, deformándolos, destruyéndolos, deparándoles

forma. El niño se extravía en el bosque, lo atraviesa, lo extiende, para encontrarse a sí. Es más concreto el bosque y el universo y el niño en su cúspide. Creador es lo creado: el bosque se autocrea y destruye también. Vasos comunicantes de las tres realidades: el niño, el bosque, el universo. Una sola realidad verdadera: la vida, más bella que el sueño de la vida (Cardoza 1989: 16).

La reconstrucción, o invención de la memoria, es la reconstrucción del mundo. Es, al mismo tiempo, el modo en que Cardoza hace una especie de *distentio animi*, que podemos entender como el triple presente de la escritura del poeta.

El reinterpretar la infancia no es un regreso al paraíso; por el contrario, es retorno al infierno, como lo que le pasa a Dante y al niño, en Nueva York en la *Pequeña sinfonía*...: "Estás preso en tu libertad, harto de las variantes del edén perdido. No hay edenes perdidos. ¿Por qué cuando escuchas la propia se torna nueva y te expulsan otra vez? ¿Sería edén el infierno si se hubiera perdido?" (Cardoza 1989: 18).

El lenguaje analógico de la poesía de Cardoza se fue transformando en base de su pensamiento aforístico, que es la base de su crítica heterodoxa. El guatemalteco parece tener una preferencia por el tema del ser y el tiempo. Desde sus escritos juveniles escribía sobre el paso del tiempo y sus efectos en la vida. De estas preocupaciones podemos decir que la obra de Cardoza es una larga meditación sobre cómo la *presencia* se mantiene en los recuerdos, de cómo la imagen se mantiene a lo largo del tiempo; y de cómo cambiamos con los años y lo que estos cambios significan en nuestra esencia. Tal vez por eso, casi al final de su vida escribió: "Invicto Presente, porque no puedo vivir sólo de memorias le puse el cascabel a Cronos" (Cardoza 1986: 19).

Cardoza escribió una serie de poemas en 1931 que son representativos de la postura del poeta frente al tiempo. Conviene repasarlos, son los "Cuatro poemas de infancia", dedicados al recuerdo de Guatemala. En ellos está cifrada la nostalgia de Cardoza por su tierra natal, pero también podemos leerlos como una poética del tiempo. En los versos parece que leemos pasajes tanto de la *Pequeña sinfonía*... como de *Guatemala: las líneas de su mano*. Los "Cuatro poemas de infancia" es una

declaración de amor a Guatemala, pero encontramos referencias a las obsesiones del poeta: el tiempo y la complicada identidad cultural del mestizo. Cuando leemos:

Te quiero como fábula de humo
sobre un rumbo de musgo murmurado;
como pude prendarme de una estatua
que sin saber por qué me gusta mucho;
de un maniquí de cera, de una sombra,
de New York o del Caballo de Troya.
(Cardoza 1977: 110).

Nos vienen a la mente las referencias a las ciudades que Dante y el niño recorren en la *Pequeña sinfonía*... Cardoza más allá de escribir sus recuerdos sobre Guatemala escribe sobre los enigmas del tiempo, sobre la permanencia de los recuerdos y cómo el hombre intenta aceptar su condición de mortal. La memoria es ilusión, el tiempo absoluto y verdadero es el presente concreto:

Presente, absoluto y verdadero,
yo en tu colmo sin perder estribo,
entre olas de miel que de tu cuello
se vienen a estrellar contra mi rostro,
estampando mis huellas en las nubes
y llevando el mar como sombrero
(Cardoza 1977: 111).

La memoria no es la derrota del tiempo, pero simula serlo. Ni siquiera el lenguaje puede recuperarlo: "Los árboles callaron y las anchas/ llanuras de pechos en mi memoria. / Las palabras existen derrotadas/ aquí, desde que existe" (Cardoza 1977:111). Lo que sí podemos lograr por medio del lenguaje poético es la evocación de la presencia de los seres y cosas queridas.

Ahora podemos concluir que las metáforas analógicas de la *Pequeña sinfonía*... son la expresión poética de una distensión temporal. El triple presente agustiniano le da sentido a la búsqueda de imágenes inusitadas que hace el poeta a lo largo de su obra. Así, las supuestas metáforas "irracionales" o "surrealistas"

toman otra vertiente. Recordemos que Gaston Bachelard decía que uno de los propósitos de la poesía es buscar imágenes nuevas:

La poesía hace que se ramifique el sentido de la palabra rodeándola de una atmósfera de imágenes. Se ha demostrado que la mayor parte de las rimas de Víctor Hugo suscitaban imágenes; entre dos palabras que riman interviene una especie de obligación de la metáfora: así, las imágenes se asocian por la gracia única de la sonoridad de las palabras. En una poesía más liberada, como el surrealismo, el lenguaje se halla en plena ramificación. El poema es entonces un ramillete de imágenes (Bachelard 1996: 14).

El poema inicia con la presencia de la muerte y de la angustia del paso del tiempo: el pino, la piedra, la nieve simbolizan el féretro, la tumba y la mortaja, respectivamente. La muerte lo inunda todo: el aire, el silencio. Incluso el crepúsculo es una forma en que se manifiesta la muerte: "Si los pájaros hubiesen visto el tormento de la tarde, no habrían podido volar y los niños habrían roto sus juguetes y meditado sobre la muerte" (Cardoza 1992: 13). La muerte es una presencia oscura y poderosa que aparece en cualquier momento:

Mas no se piensa en la muerte así porque sí. La muerte aparece de pronto, de cuerpo entero, cuando su invasión poderosa nos llega tan cerca y tan nocturna que su sombra es la nuestra. Antes de conocerla, no se puede morir. Inmortales por ignorancia, pensaban los féretros de pino, como las piedras que no saben ni su nombre, ni quieren aprenderlo, porque viven eternamente en su jactancia, como los niños que nacen muertos (Cardoza 1992: 13).

Entonces se plantea la otra interrogante: "¿qué es el tiempo?" Desde el inicio del texto queda claro para el lector que las aporías básicas de la existencia están representadas en la metafórica de Cardoza. El tiempo es una de las imágenes de la muerte y del erotismo. Los cambios del ser, el suceder de la vida y la muerte, están representados en la referencia a lo sagrado y lo profano y al movimiento perpetuo de los cuatro elementos. La metamorfosis del ser, esencia del principio analógico de la cosmovisión del poeta, es la base de una poética del tiempo y de la muerte.

Al igual que Bachelard, podemos hacer un rastreo de las imágenes de los cuatro elementos, pero encontramos también otros que Cardoza privilegia en sus imágenes, por ejemplo, la constante referencia al mundo infantil. El inicio del

poema es también una referencia a la muerte y el suceder del tiempo desde la cosmovisión infantil: “Apenas se cierran los féretros sobre los cuerpecillos que no han muerto porque ignoraban la muerte, la caja se encuentra vacía, pero un poco más duramente concreta en su blancura oblonga de seda” (Cardoza 1992: 14). Para Cardoza la inocencia de la infancia, en cierta manera la condición adánica de la infancia, es la armonía, la comunicación analógica con la Naturaleza, cuyo lenguaje secreto es la metáfora que descubre el lenguaje secreto de las cosas. Por eso, se habla naturalmente de la “memoria de los pájaros”, de “la muerte de las muñecas”, de “la voz del pino que es comprendida por los pianos, las siemprevivas y los guantes olvidados”. La muerte está asociada al brillo que el personaje infantil recuerda haber descubierto en la iglesia durante alguna ceremonia fúnebre. Esta unión brillo-muerte, en un recinto sagrado, dispara el ejercicio de la memoria —y de las imágenes como el pasaje de la magdalena en Proust, en el primer tomo de *En busca del tiempo perdido*: “La muerte allí, en aquel grito, desbordado pavor del niño que se tragaba por los ojos el pútrido hervidero coruscante. Las joyas se le incrustaban en su virgen cabeza abollada por el espanto” (Cardoza 1992: 16).

El lenguaje “secreto” con el que Cardoza escribe la *Pequeña sinfonía...* es una sucesión de impresiones que tienen el propósito de representar —de crear en la mente del lector— la idea de que el mundo es una metamorfosis constante de ser y de parecer. Por eso en la imagen del sacerdote ataviado para sus propias exequias pervive la presencia —que sólo se devela por la metáfora— del “gran pez fosforescente de la profundidades del mar”, que es parecido a la salamandra, que a su vez recuerda a San Lorenzo en su ardiente lecho de muerte, que no es otra cosa que la reencarnación del mito del ave fénix: “Lorenzo teje en el fuego el nido del fénix” (Cardoza 1992: 14). La vida y la muerte son representadas como un diálogo entre el sacrificio y el placer, vistos desde el mundo “mágico” de la infancia. No entiendo de otra forma el siguiente fragmento:

El hacha raja en dos a la res. Entre las entrañas de lava se revuelca el enfermo queriendo sorber aquel vigor palpitante. Inútilmente: ha muerto el Papa. Dormía entre dos robustas campesinas olorosas a montaña y a lluvia, para robar, durante

el sueño, la potencia de sus duros cuerpos calientes y pulidos. Ahora yace agobiado bajo las flores de nueve reinos. La luz de innumerables cirios copia su alabanza en los vidriosos ojos verdes entreabiertos. Sobre la lividez del rostro, los vitrales prolongan un lamento amarillo, ensalivan el cuerpo con su lengua cárdena y hacen gritar las pedrerías de la mortaja...

La iglesia, un barco ardiendo en las barrancas oceánicas, centrado por el Santo Padre que quiso ir desnudo a la tierra desnuda y yace ahora entre las flores de nueve reinos, lamido por narcóticos vitrales ojerosos y millares de velas rutilante como torero muerto sobre el mar...

En los senos escindidos, la muerte desentume sus manos cárdenas. Las dos robustas doncellas campesinas, olorosas a montaña y a lluvia, se aduermen junto al Santo Padre. Senos y caderas muelen flores y joyas nauseabundas. Primavera de cirios y de guirnaldas asedia su carne bizarra y hace hervir la espuma de agujas engendradora entre sus ilesos muslos impacientes y en las grietas de los hormigueros... (Cardoza 1992: 14-15).

En las primeras estrofas del poema, Cardoza traza las líneas temáticas de su texto, que desarrollará con variantes en el resto del mismo. Quiero subrayar que el recurso gongorista de las metáforas refuerza el erotismo del pasaje: la luz es una lengua que "ensaliva" el cadáver del sacerdote, el brillo de las joyas es un "grito", tal vez de placer o de agonía. Después viene la imagen de la descomposición que recuerda la adaptación barroca del *carpe diem*, o del desengaño de la vida y la permanencia de la muerte, que encontramos en la poesía de Francisco de Quevedo.³²

El niño es inocente de muerte y más aún, inmortal. Esa misma inocencia es la que descubre el cuerpo desnudo de la Magdalena como si fuera una anatomía de fantasía:

—Es la Magdalena— exclaman al ver a la joven de ceñida blanca malla, absoluta y soñolienta, delgada y fina como la nostalgia de las espadas. Peces resbalan por sus miembros, bajo los barcos arremolinados en el vientre, en las trombas de los

³² Encuentro en las imágenes del sacerdote y del papa dos fuentes iconográficas que es muy seguro que Cardoza conocía. Una es la de los "puñeros" de la pintura barroca, último refugio de la danza de la muerte medieval, en donde el artista representa la descomposición del cuerpo de algún prelado en el ataúd. La otra fuente la ubico en algunas escenas de la película *La edad de oro* de Luis Buñuel, en la que hace referencia a la "muerte en joyas" de los papas medievales. Ahora bien, en lo literario encuentro una resonancia barroca. Leemos en el soneto "Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero", de Francisco de Quevedo: "Tales son las grandezas aparentes/ De la vana ilusión de los Tiranos,/ Fantásticas escorias eminentes./ ¿Veslos arder en púrpura, y sus manos/ En diamantes y piedras diferentes/? Pues asco dentro son, tierra y gusanos" (Quevedo 1988: 177).

senos abiertos como paracaídas hechos de triunfos que tiran a otros cielos los veleros impasibles. Cálidas corrientes arrastran témpanos que se funden en la boca dura y morada ... La cabellera llueve torrencialmente hasta los pies, y ella va sobre sus insensibles entrañas que la inundan haciéndose sangre, sierpes de lava y pájaros amarillos (Cardoza 1992: 16)

En la iconografía de la santa, el niño descubre el microcosmos del cuerpo: los pechos son como paracaídas, la cabellera es un río; la anatomía, en fin, se convierte en una especie de naturaleza independiente. Los dedos de la Magdalena “finos, largos tal trayectoria de una bala, traspasan los cuerpos opacos y disuelven los cuerpos transparentes en una voz de amor que ya nadie entiende de tan diáfana y pura”. Y su desnudez es como las “cosas más grandes que hacemos en la vida: dormir, amar, morir” (Cardoza 1992: 17). Aquí, los cuatro elementos son memoria de tiempos remotísimos: el caracol —la tierra— guarda el recuerdo de mares —el agua— extintos, la alondra —el viento— tiene la memoria —el fuego— de cuando las aves no eran sino peces. Toda la naturaleza está unida por la Gran Cadena del Ser, sólo así nos explicamos que una rosa y una fuente sean como un cielo plagado de estrellas.

La soledad es una medalla en donde convive “el clamor de un avión con la soledad infinita del sonámbulo”. El mundo, entonces, se reinventa, pierde su lógica. El poeta hace referencia a la estatua de Dante Aligheri en Nueva York y al cuadro donde Dante contempla por última vez a Beatriz, en Florencia. Ninguna forma reposa: el aire se comunica con el mineral, el fuego con el agua. Todo es un movimiento perpetuo. En un mismo espacio conviven Dante, Eva, los conquistadores, las prostitutas de Nueva York, Cristo, Júpiter y Huitzilopochtli.

En *Dibujos de ciego* Cardoza desarrolla una variante del tema de la imaginación analógica que puede funcionar como *ars poetica* y como una especie de discurso prefacial que explica algunas referencias recónditas de la *Pequeña sinfonía*... Por ejemplo, en el pasaje donde el niño descubre que Cristo es sólo una figura de cartón:

Anónimos artistas refinados no pudiendo embalsamar a Cristo que desapareció para siempre, le reconstruyen como a las fieras disecadas: con ojos de vidrio y mustios cabellos cedidos por algún devoto; le traspasan manos y pies con clavos oxidados; rajan su verde carne con navajas, dulcemente engusanada, y la ensangrientan con barnices, y si no emplean sangre verdadera es porque siendo verdadera no parecería natural la eterna realidad probable (Cardoza 1992: 20).

Este mismo pasaje tiene su correlato en *Dibujos de ciego*

Ebrio de aventura, en las naves desiertas, satisfaces la insolente delicia agresiva de la profanación. Lívido y suspenso de pánico de que pueda fulminarte, levantas la túnica, como reconocías a las muñecas de la hermana y descubres que no tiene cuerpo. Caído de muy alto, examinas el varillaje que le otorga su porte y estatura, especie de gran paraguas, de trípode o andamio de madera, sobre el que descansa el torso, igual a los gigantes y cabezudos bulliciosamente bailados por los muchachos en las fiestas de corpus (Cardoza 1989: 29).

En ambos la imagen de Cristo es la imagen del engaño, de lo falso, de la mentira encubierta, de lo inhumano ("las estatuas están ya deshumanizadas en la piedra, en la cera, en el bronce aunque se les pongan ojos de vidrio y cabellos verdaderos y manos laceradas) como la falsa idea de la realidad en la que el hombre ha fundado su existencia.

Para nuestro poeta, el mundo infantil es una forma de descubrir "verdades" y recordarlo es replantear el orden del universo. La finalidad de la representación de la realidad en la poesía de Cardoza no es "recuperar el tiempo" por medio del ejercicio de la memoria consciente o inconsciente. La reconstrucción del pasado en nuestro poeta obedece a una refutación de la realidad como construcción social. La poética de la memoria en el guatemalteco es una ficción para refutar las aporías del tiempo y la fugacidad de la vida. Por eso la naturaleza de la obra de Luis Cardoza es la de un *ethos*, es decir, la de un refugio para entender y rebelarse contra la realidad:

El espacio escapa como el tiempo. No existe el mismo sitio. Lo real es una apariencia momentánea. Sólo la muerte es cierta. Y el deseo. ¿Qué sueño es mentira? Se requiere infinita fe para creer en la existencia de la realidad (Cardoza 1989: 23).

Una refutación de la realidad es volver al principio del placer, y descubrirlo en el lado oculto de las cosas. El psicoanalista Norman Brown destaca que en la infancia hay una relación íntima entre el placer y los sentidos. El psicólogo señala que tanto Sigmund Freud como William Blake descubrieron que la esencia última de nuestro ser permanece en nuestro inconsciente secretamente fiel al principio del placer. Por tal motivo: "El hombre sigue siendo indómito porque en la infancia probó el fruto del árbol de la vida, sabe que es bueno y nunca lo olvida" (Brown 1980: 46)

Cardoza intituló la suma de su obra *El río...*, lo que hace que el lector evoque la idea de la metáfora de Heráclito, y sus descendientes borgianas. El río cardoziano se nutre de tres afluentes mayores, la *Pequeña sinfonía...*, *Dibujos de ciego* —que ya hemos comentado en este trabajo— y *Guatemala: las líneas de su mano* (1976) que revisaremos en las siguientes líneas. Cardoza escribió este libro cuando regresó a Guatemala, en 1954. El poeta al reencontrarse en el seno materno se da cuenta de que la patria es "la infancia, los ruidos, los olores, el humo de la leña de la cocina, la respiración casi canto de la molendera arrodillada sobre la piedra, el rumor eterno, familiar de la fuente..." (1976: 32). El libro es la crónica del hijo pródigo que regresa a una tierra renovada por el proceso revolucionario. Casi un año después, el experimento democrático guatemalteco fue aplastado por el imperialismo. Cardoza fue desterrado de nuevo.

El capítulo I de *Guatemala: las líneas de su mano*, "La boca de polen", por su intensidad poética, por la fuerza de sus metáforas y por su postura "irracional" es un afluente de la *Pequeña sinfonía...* Hay pasajes en los que se reflexiona sobre el ser y el tiempo y que recuerdan el largo poema publicado en 1941. El poeta se funde con su tierra con todos los sentidos, con el sueño, con el deseo. Vale la pena citar este fragmento:

Me acontecía lo inverso de lo que siempre me acontece: la realidad marchitándose ante la luz del sueño. Me acontecía lo inverso, de manera evidente: el mundo real escapaba al recuerdo fantástico que palidecía y quedábase atrás de la verdad cotidiana. Sabía de mi mundo los rasgos esenciales. Volvía, en un instante, al ámbito opulento y estival. Se animaba una inmensa

mariposa de piedra. Mi feivoi apenas si podía seguir el rastro de la realidad. Hacía tiempo que ella había pasado hollando la hierba, como cervatillo que en un claro del bosque o de la memoria alumbra su centella y desaparece y resurge de nuestros propios pasos. Sentimos el aliento, los dulces ojos salvajes. Tocamos la menuda anca redonda. Algunas hierbas prendidas a su cuerpo quedan en nuestras manos y vuela sobre los oscuros encinares en un bote, disparada por un dios mayor cerbatanero.

Pero no ha escapado del todo: ha caído dentro de la voz sagitaria; recorre los ríos de la sangre buscando el alba y salta del olfato y el oído, de los ojos y el tacto, fugándose como electricidad mágica y azul; anégase de silencio y ocio tropical, estrujando los pechos sobre la tierra. Mi barro vuelve al barro. Al despertar, después de haberme consubstanciado con el campo y la cara aún llena de estrellas húmedas. El espejo no refleja mi imagen: me hundo en sus aguas, cruzo la mansa corriente y despierto en la ribera opuesta. Y me doy cuenta de que no hay ribera opuesta. Cruzo un río que sólo tiene una ribera (Cardoza 1996: 43).

La realidad es huidiza como el cervatillo del bosque: apenas la percibimos en fugaces iluminaciones, pero nunca la podemos capturar. Aunque no escapa del todo, el recuerdo, el tiempo mismo, es como el río Estigio —el río de la memoria, el mismo de Heráclito—, pero sólo hay una rivera. Nos bañamos en él, pero los recuerdos no desaparecen, permanecen en el rumor de la sangre y en el barro del que están hechos nuestros sentidos. La “desrealización” de la infancia es, pues, una forma de negar la realidad. Pero ¿por qué esta desconfianza respecto de la realidad? ¿Podemos entenderlos como un desengaño del modo en que se la ha entendido y como se la ha representado? Cardoza explota y explora al máximo el significado de las palabras para develarnos el lenguaje oculto del tiempo. En Cardoza, como en muchos poetas barrocos, principalmente en Quevedo, el transcurrir del tiempo es un camino hacia la muerte. La naturaleza cambia continuamente de forma, pero en el hombre hay una necesidad de permanencia. La ilusión de trascender la encuentra en la memoria, que es una huella del pasado que se reinventa en el presente. En *Guatemala: las líneas de su mano*, Cardoza recuerda las fiestas del primer viernes de Cuaresma que son iniciación a la vida sexual, a lo prohibido.

A este pasaje erótico le sigue uno fúnebre, el joven Cardoza encuentra por primera vez en su vida la imagen de la muerte en la osamenta de los tíos:

Los muros se hallaban rotos, la caja destruida y los huesos polvorientos. Mi tío me vio con sus cuencas vacías. No experimenté sino el temor infantil por los despojos. El choque repentino de sentir nuestra fuerza, el choque de la pujanza de la niñez con la ceniza olvidada sufriendo por el aislamiento de la tierra a que obliga el féretro y las losas del sepulcro. Sentí el desvelo del polvo por ir al polvo (Cardoza 1976: 48).

La presencia quevediana es evidente en Cardoza. Era síntoma de los tiempos, la encontramos en poemas tan experimentales como *Residencia en la tierra* y *Canto general*, de Pablo Neruda. Borges no es la excepción. En Cardoza la muerte es un anuncio del renacer de la semilla: “La muerte, *vita nuova* que encierra nuestra flor y nuestro fruto, con su semilla...” (Cardoza 1976: 49). Pero también es el envés de la vida: “Amor a la muerte o amor a la vida es el mismo amor.” Recordemos que la dualidad vida/muerte se resume en las imágenes de leche y sangre de la *Pequeña sinfonía*... Hemos encontrado el *leitiv motiv* —podríamos llamarlo también ideologema— de la obra de Cardoza. El guatemalteco explica en *Guatemala*... que la muerte es una presencia que descubrimos en la infancia, pero que los prejuicios culturales nos hacen ignorar. A fin de cuentas, tenemos que aceptarla como algo presente en nuestra vida:

No hay movimiento mío, sensación o idea que no esté creado o dirigido por la pasión vital de la muerte: amor infinito de la vida y su alegría. Cuando por inercia o fatiga o simple olvido desatiendo mi pasión, en realidad estoy muerto. Este yo mío que lleva su nombre, que es así o asá en su cuerpo, en este cuerpo maravilloso como los demás y que es el mío. Fatalmente, todo pensamiento es triste. De niños somos alegres y sobresaltados. Si la alegría de la niñez se torna en gravedad y el sobresalto perdura refrenado y en ascua, y ya no en llamarada, es porque esperamos algo. ¿Qué esperamos, indigestos de ídolos y supersticiones? ¿Qué nos hace admirar espejismos con sed que no mengua? Y nada neto rescatamos de los mirajes que nunca sacian. Todo ello nace de esa muerte mal educada que aún llevamos dentro y del religioso comercio con fantasmas que mancilla la luz de la inteligencia, ciuda y rasante, sin temor ni esperanza (Cardoza 1976: 48-49).

Noto en este párrafo un disfrute de la vida y de la muerte, pero también un rasgo que más adelante estudiaremos: la lucidez de Cardoza. El poeta asume la presencia de la muerte con un impulso vital, no reproduce los clichés barrocos del

desencanto y negación de la vida. Es evidente que Cardoza conocía el *Heráclito cristiano*, de Francisco de Quevedo, hay una intertextualidad muy clara de la imagen de la muerte quevediana en el guatemalteco. Encontramos en los sonetos del poeta barroco estas imágenes de la muerte: “¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría, / pues con callado pie todo lo igualas!” (“Salmo 19”, en Quevedo 1998: 119). “Vivir es caminar breve jornada, /Y muerte viva es, Lico, nuestra vida, / Ayer al frágil cuerpo amanecida,/ Cada instante en el cuerpo sepultada...” (“Descuido del divertido vivir, a quien la Muerte llega impensada”, en Quevedo 1998: 174). La retórica barroca le sirve a nuestro poeta para decir que la vida es una moneda cuyo revés es la muerte. Podríamos decir que la obra de Cardoza es una larga meditación sobre ésta y que la única forma en que el hombre la puede superar es por medio del arte. Por tal razón, el poeta afirmó que la poesía es la única prueba de la existencia del hombre.

“La niñez, un sueño que todos soñamos, la cruzaste de puntillas para no despertarte. En este sueño la muerte no existe, y se borran el tiempo, las clases sociales, las latitudes” (Cardoza 1989: 15). El retorno a la infancia es, en conclusión, la ruptura con el mundo de las cosas cotidianas. La memoria es una forma de descubrir lo maravilloso del mundo, es una forma de descubrir que “un árbol madurando el fruto, te confunde la vida de las cosas más simples que se cargan de poderes y se vuelven prodigiosas” (Cardoza 1989: 15).

4.2.-LAS APORÍAS TEMPORALES EN CARDOZA.

Los grandes artistas y filósofos nos han revelado el enorme vacío de nuestra existencia. El vértigo, el vacío, el abismo son las metáforas con las que explicamos nuestra situación de hundimiento y nuestra experiencia de inanidad. La modernidad le ha dado al hombre la ilusión de sentirse asentado en una firme

realidad material, legislable científica e históricamente, coherente, que le daría un sólido fundamento a su existencia. El arte y la especulación metafísica hacen que el hombre se asome al precipicio. La filosofía busca resolver problemas y encontrar la verdad, el arte se propone hacernos inteligibles los dilemas de la vida. La representación artística de las aporías del tiempo es una victoria pírrica —pero victoria, al fin— con el que hacemos tolerable el mundo y todo lo que hay en él.

Regresemos al mundo de las analogías, lo que ha sido considerado el universo “surrealista” o irracional de Cardoza. Haciendo un ejercicio cercano al de *mímesis* III, es decir, al releer la obra del poeta como si fuera una narración —de hecho, es, una narración en imágenes—, se puede reconstruir el proceso de su escritura y podemos encontrar el gran referente de su escritura: el tiempo. En este sentido, *Dibujos de ciego* es también un ejercicio de la memoria, en el que se hace una representación de las aporías temporales. Nuestro autor regresa al mundo de la infancia. Sólo que ahora su escritura es menos “hermética” que en la *Pequeña sinfonía* ..., pero sus obsesiones son las mismas, incluso repite ciertos íconos que ya habíamos leído en el poema de 1941. Recordemos que una de las imágenes constantes del martirologio del poema narrativo es San Dionisio. Lo volvemos encontrar en *Dibujos de ciego* como la metáfora de la muerte que llevamos dentro:

En las cartas anatómicas escolares, la de encima expone el orden muscular; la siguiente, las vísceras; la red de nervios y venas y arterias la penúltima y, luego, el esqueleto, pétreo de vigor como para una muerte plena. La radiografía te hizo experimentar la más imparabla convicción de un fin hueco y radical. Tu calavera en tus manos te transformaba en póstumo San Dionisio, y parecía decirte, ajena a ti, que ríe mejor quien de último ríe. Te viste con tus ojos ausentes en las cuencas de la imagen. Yacías bajo la piel que recubre tu tenue capa de tiempo. Ahí estabas futuramente, ahora mismo, con la muerte, metáfora postrera, colgando de tus huesos como en los demás. Una muerte odiosa y espléndida, subyugante y medieval. Una reina amarilla que gritaba con soberbia su hedor cóncavo, ceniciento y morado (Cardoza 1989: 74).

Las analogías nos dan la clave de la *distentio animi* de Cardoza. Son una manera de interpretar la aporía del tiempo. Representan el movimiento, el cambio, que el ser humano experimenta constantemente. El capítulo XXI de *Dibujos de ciego*

es la síntesis de la *distentio animi* del guatemalteco. Para Cardoza el recuerdo es la entrada a otra dimensión, a un mundo que nos inventa, que nos hace otros. El proceso de recordar es como iniciar un viaje, en donde —el poeta como aprendiz de brujo— realiza una especie de invocación mágica que desata los recuerdos:

Reconstruir lo vivido partiendo de un huesecillo en mí no obra como necesidad dirigida, como añoranza de presencia. La soliviantada memoria me acarrea perplejidades y metafísicas y basuras que no suponía y me subordinan a conocer algo que ignoraba. Más que rescatar el pasado, he querido darle porvenir.

No considero básicas las propuestas ni las soluciones que arriesgo sino el hacer sentir el flujo del tiempo, hacer sentir el pálido ruido de tic-tac y ver cómo avanza, cómo avanza la guadaña trotadora que mide los segundos. Un pasado que se reconoce en el porvenir es el presente. El pasado es imprevisible (Cardoza 1986: 15).

Al igual que en la *Pequeña sinfonía*, Cardoza piensa que la inocencia y maravilla del niño radica en que no tiene conciencia de la muerte. En la infancia se piensa que todos pueden morir menos uno. Esto hace que se perciba el mundo de manera distinta. A Cardoza no le importa definir el tiempo, le interesa hacerlo inteligible por medio de la expresión poética. Por eso sus metáforas son, a veces, contradictorias. El tiempo, traducido en imagen poética, será una duda soportable: “destrozando sus espejos, el río huye de sí, corre tras sí, sin evadirse nunca, sin alcanzarse nunca” (Cardoza 1986: 848)

CAPÍTULO IV.

5.0.-LUCIDEZ Y DESENGAÑO DE LUIS CARDOZA. CONCLUSIONES

Los límites de mi lenguaje son los
límites de mi mundo.

Ludwig Wittgenstein

Cardoza es para los guatemaltecos un autor mexicano y para los mexicanos, guatemalteco. Algunos críticos literarios de aquella nación lo ubican en la generación de los 20, junto a Flavio Herrera (1895), Arqueles Vela (1898), Miguel Ángel Asturias (1899), César Brañas (1899), David Vela Salvatierra (1901), Alfredo Balcells Rivera (1904) y Manuel José Arce y Valladares (1907). De cualquier manera, la relación de Cardoza con sus paisanos es una relación de amor-odio. Para algunos, el poeta fue un traidor pues se sentía más mexicano que guatemalteco, pero ¿cómo no serlo, cuando pasó más tiempo en nuestro país que en el suyo? Para José Luis Balcárcel, amigo íntimo del escritor, la poca aceptación de Cardoza en los círculos intelectuales guatemaltecos fue la postura iconoclasta y crítica que el poeta mantuvo a lo largo de su vida. Posición que podemos ver claramente en el libro *Miguel Ángel Asturias. Casi una novela* (1991), donde Cardoza es implacablemente crítico tanto de la imagen pública cuanto de la obra del Premio Nobel guatemalteco.³³ Me gustaría repasar algunos puntos. Por ejemplo, en lo que se refiere al supuesto “indigenismo” de Asturias, Cardoza revela que la posición de Asturias es la de un ladino intolerante que conoció la cultura indígena superficialmente y que el verdadero aporte de *Hombres de maíz* (1949), la mejor obra del novelista, según Cardoza, se da en el nivel de la cultura mestiza. Sobre la imagen del indio en el joven abogado Asturias que escribió la tesis *El problema social del indio* (1923) Cardoza pensaba que:

Encuentro, no nada más a Asturias de entonces, sino a su contorno, a la pequeña y gran burguesía, al artesano mestizo, al indio un poco fuera de su aldea, a la

³³ Me he ocupado de la relación entre Cardoza y Asturias en “Cardoza inventa a Asturias” (cfr Serrato 2000c)

Universidad, a los poderes gobernantes; pensaba sin originalidad alguna, pensaba como Guatemala aún piensa del indio, como América toda piensa como Guatemala aún piensa del indio. Cuando alguien los ha llorado ha sido hipócritamente, porque no hemos sufrido como ellos y las lágrimas vertidas fueron de cocodrilo mestizo. No quieren conmiseraciones (Cardoza 1991: 51).

El autor de *El río...* no tuvo misericordia al escribir sobre sus amigos, tal vez por eso sus mismos paisanos se alejaron de él.³⁴ Cardoza fue claro cuando escribió en su ideario de escéptico que: "He construido con la duda más que con la fe; he destruido más con la fe que con la duda" (Cardoza 1986: 810)

Enemigo acérrimo de los dogmatismos, sufrió la doble condena de la ultraderecha y de la izquierda guatemaltecas. Los primeros lo acusaron públicamente en 1982 de ser el ideólogo de la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca. Los comunistas, a su vez, lo condenaron por ser un intelectual pequeñoburgués que no quería la revolución sino el reformismo liberal de la nación. Casi al final de su vida Cardoza escribió que: "No tendremos una Guatemala guatemalteca sino hasta cuando las mayorías conquisten el poder" (Cardoza 1986: 741).

Es ya casi proverbialmente célebre que la inteligencia crítica de nuestro poeta se expresó en aforismos, pero también sus metáforas analógicas son esenciales para entender su heterodoxia. Por ejemplo, Cardoza rompió con la ortodoxia surrealista de André Breton porque:

Los surrealistas situaron, expandieron su influencia, la afirmaron. Más tarde se mecanizó su difícil naturaleza y se falsificó y se hizo retórica en los epígonos y, en ocasiones, en los maestros. Tales heterodoxos, llenos de fe, crearon una ortodoxia tan melancólica, a la postre, como la conocida. No pocas veces no fue sino surgimiento recóndito, imitación, logorrea. Se hacía escuela, método, sistema, academia, veterinaria (Cardoza 1982: 12)

Es entonces que Luis buscó una poesía que fuera una propuesta más atrevida, una poesía que fuera la invención de una nueva realidad a la manera de la poética de Pierre Reverdy:

³⁴ Este comentario me lo hizo José Luis Balcárcel, en una charla personal, donde me refirió algunas anécdotas muy interesantes y reveladoras sobre Cardoza.

La imagen es una creación pura. No puede nacer de una comparación, sino de una aproximación de dos realidades más o menos alejadas [Y también] Cuando más distantes sean las relaciones de dos realidades aproximadas, más fuerte será la imagen, tendrá más potencia emotiva y realidad poética (Cardoza 1982: 12).

La búsqueda de imágenes insólitas es el principio fundamental de la poesía de Cardoza. La poesía crea un nuevo mundo a través de imágenes:

Cuando una palabra la hospedamos en el infinito de la página en blanco, entran en acción (en la creación 'pura', en la invención de realidad), bifurcaciones incesantes que se imponen, relaciones insólitas, extrañas a los buscado, y concretan hallazgos extraídos con el estupor de nuestra infancia, de nuestros amores, de nuestros infiernos, de nuestras lecturas y experiencias (Cardoza 1982: 20).

A Cardoza le resultaron más sugestivos autores ligados directamente al simbolismo como Rimbaud —sobre todos dos de sus libros: *Iluminaciones* y *Una temporada en el infierno*, que son una constante en el guatemalteco— y Charles Baudelaire, a la lista podríamos sumar a Marcel Proust y a Walt Whitman. El guatemalteco después de su experiencia surrealista tuvo un distanciamiento y desconfianza respecto de lo efímero y superficial de las "vanguardias". Después de su primera estancia en México, en 1930, el poeta no adhirió a ningún manifiesto estético. Desconfió de las supuestas rupturas de la modernidad y la tradición. Su poesía y su pensamiento se hicieron escépticos y críticos, al rehuir cualquier tipo de moda literaria.

La filosofía poética de Cardoza nos enseña que tenemos que vivir en medio de la incertidumbre. La primera incertidumbre que tenemos como seres pensantes es la realidad; para entenderla tenemos, además de la razón, lo mágico, el sueño, lo sagrado y lo irracional:

La necesidad de lo mágico, del milagro, del sueño, de lo sagrado, de lo legendario, de lo mitológico, de lo irracional... Los caminos para tener fe, para tener razón ¿se han modificado? ¿Contamos con mejores armas para someter las cosas, los fenómenos o, al menos, para explicarlos con menos inexactitud? (Cardoza 1980: II)

Por otra parte, hemos visto que el sentido de las metáforas de Cardoza es descifrar el tiempo, o, por lo menos representar las aporías de éste. El símbolo poético de nuestro poeta es un ejercicio de la memoria. La imagen recupera el tiempo desde una especie de triple presente de la que hablaba San Agustín. El poema en Cardoza se convierte en un arte de la memoria, o mejor dicho, de la invención de los recuerdos:

No hacer memorias sino iluminar pulsiones que nunca se han desprendido cabalmente de ti [...] No quieres hacer historias ni sirves para contarlas. Recusas una intriga elaborada con moral, utilidad, conclusión, desarrollo y desenlace de acuerdo con el tiempo. Tampoco pretendes confesiones, ensayos o ejercicios de estilo. Sino velámenes de existencia y de imaginación y abandonar las presas por su sombra. Los detalles son la estructura misma: cavidades y relieves que al modularlos producen un coro ondulante y fluido en sus mejores fiestas, para ceñir las mareas que carecen de perfiles de evidencia formal, aproximables sólo con nupcias no figurativas de palabras (Cardoza 1969: 9).

El ejercicio de la poesía es una manera de darle forma y sentido a los recuerdos, pero esto los convierte en otra cosa, les da un significado nuevo que el lector debe descifrar. Ya Octavio Paz, en *El arco y la lira*, decía que la imagen reproduce "el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí al objeto un día percibido [...] como decía Machado [la imagen poética] no representa sino presenta" (Paz 1982: 109).³⁵

Las imágenes poéticas ponen al lector en un presente continuo desde donde se ejercitará la memoria. Cardoza hablaba de la embriaguez con que se debe escribir la poesía, concepto que es descendiente directo del "entusiasmo" griego y

³⁵ Paz explica que la representación poética implica descubrimiento y recreación de la realidad, donde hay revelación de vasos comunicantes de realidades ocultas en las cosas del mundo: "La imagen no explica: invita a recrearla y, literariamente, 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 espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando *se hace otro*. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de 'éste' y de 'aquél' ese 'otro' que es él mismo. El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, sauces, mujeres, diccionarios, 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,

es el camino de la intuición poética con que el escritor se expresa. La forma en que el poeta descubre a muchos les parece que es una manifestación del inconsciente. Erróneamente, la de Cardoza se la ha clasificado, por la apariencia irracional de su escritura, como un ejercicio de escritura automática. Por el contrario, su "irracionalidad" nace de un cuidadoso razonamiento

En Cardoza no hay una pretensión de verdad absoluta ni de imponer sus opiniones. La racionalidad de Cardoza es darse cuenta de que el hombre está irremediablemente condenado a pensar y a soñar en medio de la soledad: el hombre ha sido arrojado al mundo para ser libre. El malestar que encuentra el poeta es que en esta libertad no hay asideros metafísicos de dónde aferrarse. Tal vez el único sea la poesía. Para el guatemalteco la razón es un engaño, igual que la razón científica: "Amo mi texto sin enlaces lineales, palabras que reúnen esencias del inconsciente, libres de los significados inmediatos. Intuición raptora en la que lo sobrenatural ofrece impresiones físicas palpables y ya no razono, adivino" (Cardoza 1986: 799).

Cardoza reconstruye en sus obras la experiencia del hombre que ha abandonado la patria y a lo largo de su vida la evoca. Es por eso que el tiempo y las transmutaciones del hombre son los grandes referentes de la *Pequeña sinfonía...*, pero también de sus obras más importantes: *Guatemala: las líneas de su mano*, *Dibujos de ciego* y *El río*. En el poema el niño inventa un mundo, al igual que Dante. En la mentalidad infantil, como hemos visto anteriormente, no hay una diferencia entre el principio del placer y el principio de realidad. Se regresa a la infancia con el fin de ampliar nuestra idea de realidad. Apresamos lo inasible y le damos nueva forma al recuerdo, lo reinventamos —lo "desrealizamos"— para darle un otro sentido al mundo. Al recordar le damos otra dimensión a la construcción de la realidad.

Negar la realidad es una manera de desilusionarse de la cultura, y es el sentido de recuperar el tiempo de la *distentio animi* cardoziana. Al negar el tiempo

simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo

cronológico, se niega una forma de entender la cultura. Hemos visto en el capítulo anterior que el neobarroco puede ser entendido como una forma alternativa de entender el mundo. Cardoza "desrealiza" el tiempo cotidiano en un tiempo de lo extraordinario:

Cuando impelido por la voracidad de la tumba me asomé a la boca verdadera de mi madre, en donde antes de nacer había empezado a morir, me estremeció mi beatitud deshecha al expelerme a la luz hirsuta que me desuella... La vida es anomalía de la muerte. De la iniquidad escandalosa de la muerte (Cardoza 1986: 13).

Cardoza muestra un desengaño por la cultura misma, mas no por el hombre. Es el desengaño de la fugacidad de la vida y de la imposibilidad de conocer la realidad. La angustia de la ausencia, del paso del tiempo la alivia la memoria, pero una memoria viva, afincada en el sueño y la imaginación: "Los sueños y los ensueños, las cartas de amor, como los apuntes de una memoria que no es embalsamadora, nacen en un ámbito pasional" (Cardoza 1986: 14).

Cardoza, con la influencia del surrealismo, se dio cuenta de que la poesía es una forma de entender y explicarse el mundo. Entendió que el lenguaje metafórico es descubrimiento y exploración. Al igual que André Breton, Cardoza descubre en el poema vasos comunicantes entre el mundo onírico, el deseo y el inconsciente. Con el psicoanálisis y el camino surrealista, Cardoza descubre que en el ser existen en potencia huellas de otras generaciones, que el hombre guarda memoria de otras vidas, posición que en buena medida recuerda lo que Jung llamó el inconsciente colectivo. La poesía de Cardoza es un viaje al corazón del ser humano, por eso no hay que limitar la lectura de la obra a pasajes biográficos. Las referencias que el poeta hace a recuerdos de su infancia en Antigua, Guatemala, no hay que tomarlos de manera literal. Por el contrario, cuando hay una simulación biográfica, el autor nos remite a un concepto que trasciende la anécdota personal. Estos pasajes hay que entenderlos como "vivencias" y como expresión de la obsesión de nuestro poeta: el tiempo. La poesía del guatemalteco se convierte en una reflexión sobre la

y aquel otro" (Paz 1982: 113).

identidad cambiante del ser humano y también en una forma de explicar el tiempo, no tanto de recuperarlo, sino de encontrar una poética de la memoria que represente –la *mimesis*– la *distentio animi* que Agustín describe en sus *Confesiones*.

El hombre se resiste a entender el tiempo como algo irrecuperable ¿Medimos nuestra vida en horas que nunca recuperamos? Para la poesía, así como en el mito y la religión, no. El realismo Externo y las convenciones de la realidad social nos dicen que el tiempo es suceder y que nuestra identidad se adapta a determinados cambios del tiempo. Para Cardoza el tiempo no es sucesión ni medida. El hombre tiene necesidad de reinventar su pasado constantemente, al igual que tiene la necesidad de cambiar de identidades a lo largo de su vida. Cardoza descubrió que en el ejercicio de escribir sobre su infancia en Guatemala se inventaba y descubría una nueva identidad. Cuando el poeta nos habla del mundo del erotismo y de la muerte que descubre en su infancia, el asombro no es descubierto por el niño, sino por el hombre que rememora. Es decir, el pasado existe en función del presente que lo activa. Recordar al azar, evocando un aroma, un sabor, un color es un ejercicio de la memoria involuntaria que Marcel Proust se encargó de narrar en todos los tomos de *En busca del tiempo perdido*, en cuyo tomo I, *Por el camino de Swann*, leemos:

Considero muy razonable la creencia céltica de que las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior, un animal, un vegetal o una cosa inanimada, perdidas para nosotros hasta el día, que para muchos nunca llega, en que suceda que pasamos al lado del árbol, o que entramos en posesión del objeto que las sirve de cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman, y en cuanto las reconocemos se rompe el maleficio. Y liberadas por nosotros, vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía.

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no le encontremos nunca (Proust 1981: 60).

Sería una falsa expectativa esperar la solución a las aporías del tiempo, o de la identidad en una obra literaria. En el poema o en la novela no podemos

encontrar las respuestas, sí, en cambio, la interpretación de las representaciones culturales que nos ayudan a comprender las complejidades, contradicciones, ambigüedades y las necesidades que conllevan las aporías. Aunque es muy cierto lo que Octavio Paz escribió en *El arco y la lira*:

El poeta no ve en sus imágenes la revelación de un poder extraño. A diferencia de las sagradas escrituras, la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace de sí mismo [...] Movido por la necesidad de fundar su actividad en principios que la filosofía le rehúsa y la teología sólo le concede en parte, el poeta se desdobra en crítico (Paz 1982: 233).

No coincido en lo que más adelante expresa Paz: "En suma, la imaginación es, primordialmente, un órgano de conocimiento, puesto que es la condición necesaria de toda percepción; y, además, es una facultad que expresa, mediante mitos y símbolos, el saber más alto" (Paz 1982: 234). Paz se apoya en la interpretación de Heidegger de la *Crítica de la razón pura* de Kant. Me pregunto si realmente es la imaginación poética una forma de conocimiento. Esto no implica subestimar el discurso poético, sino entender que la función del discurso poético es más bien hacer inteligibles las aporías más apremiantes de la condición humana. Es decir, al leer a Cardoza no conocemos más sobre el tiempo, pero sí nos sentimos aliviados de ver representados, mas no resueltos, de manera simbólica los enigmas de la memoria. Para el guatemalteco el arte de la memoria no es el hecho de recuperar el tiempo perdido sino crear la ilusión de la presencia de una nueva realidad:

La memoria nunca retorna a lo que ocurrió, antes bien recuerda algo en que hay descubrimiento, algo desconocido, algo revelado. La corrección la hace sin saberlo la propia memoria que vomita a su periferia cosas que no sucedieron, pero en tal pesca milagrosa, lo nuevo disfruta de la presencia de otra realidad (Cardoza 1986:20).

El buscar otra realidad, como un refugio a un mundo agreste, buscar en la poesía el otro lado de las cosas, eso es el propósito de las analogías cardozianas. Tal vez por eso, por la "inestabilidad del ser" del ejercicio de la memoria tiene para Cardoza resonancias del mito de Orfeo. El poeta desciende a los infiernos del

recuerdo para rescatar sus vivencias que están en “el más allá” del ser. Al recordar cada quien está rescatando a su propia Eurídice.

Me llama la atención una aseveración de Norman O Brown: “La historia está conformada, más allá de nuestros deseos conscientes, no por la astucias de la razón sino por la astucia del deseo” (1980: 31). Eso parece ser una de las conclusiones a las que llegó Cardoza por los caminos de la poesía en los años treinta y fue también uno de los rasgos heterodoxos de su pensamiento que, por supuesto, el ala estalinista del comunismo mexicano censuró. Para Cardoza el enigma de la historia no está en la razón dialéctica sino en el deseo; tampoco en el trabajo sino en el erotismo. Con esta propuesta el poeta niega las razones históricas y “científicas” que explican no sólo la historia sino la existencia del ser humano. Por eso, el poeta comparó el transcurrir del tiempo con el fluir del río de Heráclito: “Con sospecha de memoria de tus sueños decapitados, te tiras de cabeza en el río consumido y reptando lo remontas para restituirte un mundo más verdadero. Sólo es cierto tu otro yo imaginado, el que vive otra vida para aliviar lo precario de la tuya” (Cardoza 1986:93).

5.1.-CARDOZA: UNA RACIONALIDAD HETERODOXA.

He nacido en el humo,
en el choque de un milagro con otro,
en la única muerte que me tuvo.
Luis Cardoza y Aragón, “Soledad”.

Regresemos a un concepto expresado por Cardoza en relación a su *Pequeña sinfonía*. El poeta decía que planteaba los dilemas que enfrenta la cultura mestiza frente a la europea. Transplantemos esta idea al plano de la identidad latinoamericana, problema al que no fue ajeno Cardoza. Pensemos que la idea de cultura mestiza la desarrolla Cardoza desde su *Apolo y Coatlicue* hasta *Miguel Ángel*

Asturias Casi una novela El poeta encuentra que la identidad latinoamericana es una identidad cambiante, es decir que tiene muchos rostros. Esto explica en parte la metáfora analógica del poema y nos da una clave para entender el pensamiento cardoziano. El ser, sin etiquetas, ya sea mestizo o europeo, cambia, como cambia el rostro de la naturaleza. El ser, la identidad está lo mismo en un retablo, en el estiércol de un caballo en Nueva York, en el pecho de Santa Águeda, en los Cruzados, en los Conquistadores, en el ciego maya de la catedral de Antigua o el guerrero sacrificado en el Templo Mayor, que antes estuvo en el vientre del caballo de Troya.

Sin bien hemos definido la escritura de Cardoza como parte de un *ethos* barroco, no hemos penetrado en el sentido de su pensamiento crítico. En primer lugar, el sentido del "vidente", del poeta agorero que como un arúspice interpreta las entrañas de la escritura, es el sentido de su lucidez. Las revelaciones poéticas son "súbitas epifanías en que ases los concreto. Nada es la memoria si no imagina" (1982: 19). Cardoza no cree en la posibilidad del autoconocimiento ni en la realidad. El ser humano cambia sin cesar y esto le impide fijar una imagen, tener una identidad invariable. "Lo real es una apariencia momentánea. Sólo la muerte es cierta. Y el deseo. ¿Qué sueño es mentira? Se requiere infinita fe para creer en la existencia de la realidad" (Cardoza 1982: 23).

Fernando Savater en su tesis doctoral sobre el pensamiento de Emile M. Cioran señala algunos puntos importantes sobre el carácter heterodoxo y "asistemático" del filósofo rumano que pueden darnos luz sobre el pensamiento de Cardoza. En primer lugar el guatemalteco es un escritor lúcido y no es un escritor de "hallazgos", pues, "La lucidez [según la entiende Savater] es el descubrir la falta de fundamento de todo sistema y de todo método" (1974: 22). La peculiaridad del pensamiento de nuestro poeta es que su lucidez, es decir, el "desengaño" del racionalismo y el progresismo de la modernidad, lo hace inteligible por medio de la "desrealización" de la realidad, el ver en el sueño la fuente misma del conocimiento, implica un desengaño de las formas mismas de entenderla. Lo

mismo le pasó a los grandes poetas del siglo XVII español: Góngora, Quevedo y Calderón. Cardoza refuta en su metafórica la realidad, el sueño —como manifestación del arte— nos revela el lado verdadero del mundo. En este sentido, Cardoza coincide con esta aseveración de Cioran: “La vida no es posible más que por las deficiencias de nuestra imaginación y de nuestra memoria” (Cioran cit. en Savater 1974: 53). Podríamos añadir, también, que el proceso de reinención de la realidad, de poner en duda los valores culturales de la civilización occidental, nacen en Cardoza del desengaño de la razón. “La realidad es una metáfora de tu lenguaje. Llamas a la luna sol y es de día” (Cardoza 1989: 16).

Una de las frases que sintetizan el desengaño y la lucidez de Cardoza, es ésta: “Por ilimitada, no hay prisión más espantosa que la prisión metafísica, no se está entre muros que nos ubiquen, que podamos tocar. Es la máxima intemperie abierta y rasante. Somos forzados inocentes del infinito” (Cardoza 1986: 16). El guatemalteco toma la obra literaria como una manera de defenderse, de aceptar el ser y la muerte. Es curioso que el guatemalteco se refiera a las inquietudes filosóficas que aquejan al ser humano como una “máxima intemperie”. La metafísica es el camino sobre una cuerda floja, es la desolación y el abandono del *Dasein* de Heidegger. Cuando la poesía se empieza a tornar más “filosófica”, las metáforas fragmentan la realidad como una manera de representación del *Dasein*. Nuestro poeta y el filósofo alemán comparten la inquietud metafísica de entender el ser y su entorno. El poeta no resuelve problemas, representa aporías que en buena medida nos ayudan a aceptar las complejidades de la existencia. Tanto para el filósofo como para el poeta hay un malestar en la vida y hay un sentimiento de haber sido lanzados al mundo. Este mismo malestar es el que adivino detrás de la “máxima intemperie” de la prosa de Cardoza.

Una de las soluciones a la aporía del tiempo es el regreso a la infancia, pero siempre desde la perspectiva del principio del placer. Ahora bien, no deja de ser significativo que Cardoza no se identifique con ninguna doctrina que no hable de un fin ni de ninguna ideología triunfante. Su posición, en buena medida, es

escéptica con respecto “al triunfo de la razón y de la lógica científica”. El hombre tiene una doble vertiente existencial: es derrotado por el tiempo, pero siempre busca las formas —las formas del imaginario— para “desrealizarlo”, la memoria es su mejor arma. Sabe que el hombre está caracterizado por la incertidumbre y su condición efímera:

Un instante menor que instante mínimo me asomé al Espejo trinitario que no es sino una faz reflejada en el confín que no existe, sin distancia de Espacio ni de Tiempo; faz en la cual la Eternidad es Todo, es Nada, renovándose sin renovarse, vertiginosamente inmóvil en perpetua quietud, como la luz insomne y sin detención, como la Nada que arriba sin arribar al mismo Tiempo que el Todo de la luz o de la sombra; de la Eternidad que es Todo, que es Nada, volviendo a ser ininterrumpidamente idénticos. Son mi identidad y la del grillo y de las arenas de la tierra y del cielo (Cardoza 1986: 17).

La evolución del hombre es una ilusión. Sigue siendo el mismo que hizo habitables las cavernas; la mujer del Éxodo es la misma que camina por Wall Street y el poeta es el mismo que pintó los bisontes de Altamira: “Y pinté nuestra caverna como lo sigo haciendo hoy casi con los mismos bisontes” (Cardoza 1986: 18). ¿Cómo es el pensamiento de Cardoza? ¿Es un desengañado de la cultura? ¿Nos habla del gran fracaso de la civilización? Creo que la gran lección de Cardoza es sumirnos en la gran incertidumbre del ser. Nunca sabremos bien a bien a dónde llegaremos, es más: no sabemos ni siquiera a dónde vamos, y ésa es nuestra condición de errantes. Por eso no llegamos ni llegaremos a ningún fin, porque el hombre no ha ido a ninguna parte. Nunca estaremos de regreso de las cosas.

El mundo analógico de Cardoza es una forma de representar la incertidumbre del ser: si todo cambia, cómo algo puede ser “detenido”, ¿cómo saber lo que es ese algo? Podríamos decir que la poesía de Cardoza es la poesía de la incertidumbre. Ante la incertidumbre del ser la alternativa del hombre es la invención del imaginario. Por esta razón Cardoza escribió textos poéticos a partir de pinturas. Pienso que si hacemos una lectura global de la obra de Cardoza veremos cómo progresivamente se va alejando de las iglesias, inquisiciones y ortodoxias oficiales. Primero ocurrió con el estalinismo mexicano, representado

por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, luego con el mismo Pablo Neruda. Al final de su vida rompió con el Gran Censor, Octavio Paz, quien juzgaba que Cardoza seguía siendo demasiado prosoviético. El guatemalteco sufre un desencanto respecto del mundo homogéneo que conoció en su infancia y en su primera juventud. Supo por el surrealismo que la poesía es una vía para hacer inteligible el mundo. Creo que siempre conservó la utopía socialista, pero al final de su vida se mostró escéptico del movimiento latinoamericanista. En sus memorias, ya casi al final de su vida, recuerda las reuniones a las que asistía en París en 1924, con Alfonso Reyes, José María González de Mendoza y José Ingenieros. Al final, reconoce, que no sirvieron para derrocar a ningún tirano ni para cambiar la realidad objetiva hispanoamericana.

Cardoza refuta una idea de racionalidad que permea el mundo con una visión chata de las cosas. Cardoza, como los surrealistas, como los pintores que admiró, buscaba hacer inteligible, por medio del arte, otra dimensión de la vida y de la realidad que no tocan ni explican ni las ciencias humanas ni las exactas. Cardoza hablaba del sonámbulo, de Lázaro, como símbolos del hombre que intuye la "otra realidad". Cardoza nunca creyó que los dilemas del hombre los resolviera la razón científica o el aparato estatal. El existencialismo de Cardoza recuerda la nada sartreana; para el guatemalteco la esencia del ser es la soledad:

Solo está el hombre.
Solo y desnudo como al nacer. Solo en la vida y en la muerte solo,
y solo en el amor,
con su sueño, su sombra y su deseo
—ángeles inclementes—
anegado de soledad y de alegría.
¡De alegría! desnuda soledad,
(Cardoza 1977: 145).

El hombre está condenado a la soledad, es su condición de ser, no es producto del pecado ni de soberbia alguna. Pero el hombre mismo no es consciente de su soledad, no la comprende. Tal vez sólo la poesía y el arte en general lo harán entender lo que significa la soledad.

La lucidez de Cardoza reside en nunca aceptar algo dado como un valor absoluto. Quizá la aporía que más atormentó a nuestro escritor fue la aceptación de la fugacidad de la vida. Cardoza no se resignó a que el hombre estuviera a merced del reloj. Comprendió que el arte de la memoria es una forma de aceptar el paso del tiempo y que el castigo de perpetuarse en el mismo recuerdo es convertirse en una estatua de sal. La poesía nunca vencerá el malestar del tiempo, pero nos hará entender que el hombre está formado de una materia volátil, que en su condición de ser son inseparables la vida y la muerte. Cardoza asume esta postura desde una perspectiva vital; contraria al dogma cristiano que asume la vida desde un lado "moridor", el guatemalteco entiende la muerte con un proceso continuo de vida. Con el poeta asumimos que "lo real no se aposenta en la historia; se aposenta en la poesía; esto es más allá de las palabras" y que "el pasado es utopía. Un manojo de naipes leído desgánadamente" (Cardoza 1986: 845). Lo ido, siempre imaginario, regresará a lo que vendrá, que es siempre real.

5.2.-BITÁCORA DE UN POEMA II. CONCLUSIÓN.

Es el año de 1930, Luis Cardoza acaba de salir de Nueva York, viaja rumbo a la ciudad de México, urbe que adivina más humanizada que la de hierro. Regresa de un periplo europeo y de una estancia en Cuba. Ha descubierto que la vida está íntimamente unida a la muerte, como en las pinturas de Andrea Mantenga. Visualizó el erotismo que hay en todo lo religioso en la pintura del Giotto. La fisiología de la soledad la imagina como en los cuadros de enormes plazas desoladas con la frialdad de un maniquí en el centro, a la manera de "La incertidumbre del poeta", de Di Chirico. En su sinfonía aparece el Dante solitario en medio de Wall Street, la escena parece una pintura metafísica. Cincuenta años después recordará:

En metrópoli alguna se llega a sufrir soledad como en Nueva York. En *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* aspiré a exponer ese tormento con Dante que, descendiendo por Broadway hacia Wall Street, alivia su agobio al encontrar un poco de estiércol fresco de caballo, lo coloca en su ropón y hunde el rostro en él. Se le pobló la desdicha y pudo pensar una flor o un pájaro (1986: 358)

La plástica lo hace conciente de que vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. Por tal motivo en cada ciudad que visita encuentra su natal Antigua. Las ruinas de Pompeya le recuerdan las casas destruidas por los terremotos recurrentes de su tierra. Nunca salimos de nosotros mismos, piensa el poeta. Nuestros recuerdos son nuestra verdadera patria.

El guatemalteco lleva en sus maletas el manuscrito de un largo poema que empezó a escribir en París. Es un poema autobiográfico, en él resume los símbolos de su existencia. Al terminar concluye: "Lo que escribes es como hablar dormido: quieres rescatar algo de tu infancia irrescatable" (1989: 9). Nunca antes había valorado lo importante que es la infancia en la vida adulta. Lo había leído en Freud, pero ahora lo descubre en el arte. Si nunca abandonamos la ciudad natal tampoco nunca dejamos de ser niños. *La Pequeña sinfonía* ... resume sus exilios y sus búsquedas.

Cardoza sintetiza el instante en imágenes vertiginosas, ése el poder de su poesía. Estas imágenes, a su vez, están hechas de jirones de realidad. Una realidad que está hecha de sueños, miedos, dolores, historia y deseos. En un mundo tan diverso caben lo mismo el pensamiento mítico prehispánico que las películas mudas que vio en Nueva York, en donde aparecen los recuerdos "involuntarios" de algunas de las películas de "las preciosas chicas de Mack Sennett" quienes realizaban complicadas y atrevidas coreografías:

En mis hogueras quemó lo que sea tesis, demostración, ejemplo. [Mi poema] es un manzano de tentaciones, escrito por una golondrina. Me complace que en las páginas irrumpan inopinadamente mi sacrificio en la pirámide y las zebreadas bañistas de mi maestro Mack Sennett (1986: 482)

E incluso caben los motivos musicales de Johann Sebastian Bach, o los motivos plásticos de la pintura surrealista o los recuerdos de la iconografía barroca de su más remota infancia. Pero el escritor que disfruta las novedades de las grandes metrópolis añora su terruño. Quiere ver la sierra de los Cuchumatanes, respirar el aroma del huerto familiar, contemplar la catedral de Antigua. Tiene una gran nostalgia de la vida y de la historia guatemaltecas.

Si se me pidiera concluir algo sobre la representación de la realidad en Cardoza citaría a dos autores, uno es Jürgen Habermas y el otro, Lévi-Strauss. Del primero citaría la idea de que el arte moderno tiene primordialmente una fascinación por el instante y por extraer lo poético de lo histórico. Cardoza demuestra una obsesión por resumir su historia personal y la nacional en la brevedad de una metáfora. Éste es el encanto de su mundo analógico y lo interesante de su postulación de la realidad. Por otra parte, el antropólogo francés, al definir la identidad, decía que ésta “es una especie de hogar virtual al que nos es indispensable referirnos para explicar determinada cantidad de cosas, pero sin que tenga nunca existencia real” (1981: 332). Creo que en gran medida Cardoza escribió el poema para construir, a su manera, este “hogar virtual”. *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* es la invención de una identidad y una explicación de la cultura europea desde la perspectiva de un centroamericano. En eso radica su vigencia y su poder.

Esto me lleva a considerar otra característica más de la representación estética de la realidad en Cardoza. Gunter Gebauer y Christoph Wulf sostienen que una de las principales características de la mimesis es el poder de sembrar en el otro un mundo autónomo:

while modern rational thought refers to single isolated cognitive subject, mimesis is always concerned with a relational network of more than one person; the mimetic production of a symbolic world refers to other worlds and to their creators and draws other persons into one's own world (1995: 3).

La producción mimética implica diversas formas de representación del mundo. Eso le otorga dimensiones éticas, políticas y sociales a toda mimesis. La

poesía de Cardoza nos brinda la posibilidad de imaginar un mundo analógico absoluto en el que caben los sueños, las sensaciones, los recuerdos y los razonamientos de todos.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

ARAGON, LOUIS
1991

Traité du style, Paris: Gallimard, 1991. [1928]

ARRIARÁN, SAMUEL
1999

Filosofía, neobarroco y multiculturalismo, México: Itaca, 1999.

BACHELARD, GASTON
1978

El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia.
Trad. Ida Vitale México: FCE, 1978.

1996

La tierra y los ensueños de la voluntad. Trad. Beatriz Murillo
Rosas, México: FCE, 1996

BAUDELAIRE, CHARLES.
1991

Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales. Trad. José
Antonio Millán Alba, México: REI, 1991.

BÉGUIN, ALBERT
1981

*El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo
alemán y la poesía francesa*. Trad. Mario Monteforte. revisión
Antonio y Margit Alatorre, México: FCE 2ª reimpresión, 1981

1987

Gérard de Nerval. Trad. Juan Almela, México: FCE. 1987.

BELL, DANIEL
1977

Las contradicciones culturales del capitalismo. Trad. Néstor A.
Míguez, México: CNCA, Alianza Editorial Mexicana, 1911

- BENJAMIN, WALTER
1980 "Un tema del siglo XIX", en *Iluminaciones IV*. Trad. Enrique Gómez Madrid: Taurus, 1980.
- BERMAN, MARSHALL
1989 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Trad. Andrea Morales Vidal, México: Siglo XXI, 1989
- BEUCHOT, MAURICIO
1997 *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM, 1997
- BOCCANERA, JORGE
1999 *Sólo venimos a soñar. La poesía de Luis Cardoza y Aragón*. México: Era, 1999.
- BORGES, JORGE LUIS,
1980a. "La Metáfora", en *Prosas completas*. Tomo I. Madrid: Bruguera, 1980.
- 1980b "La esfera de Pascal", en *Prosas completas*. Tomo II. Madrid: Bruguera, 1980
- BROWN, NORMAN O.
1980 *Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de la historia*. Trad. Francisca Perujo, México: Joaquín Mortiz, 1980.
- CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO
2001 *Infancia y modernidad literaria*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- CALABRESE, OMAR
1987 *La era barroca*, trad. Anna Giordano, Madrid: Cátedra, 1987.

CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS,
1927

Fez ciudad santa de los árabes, México: Cultura, 1927.

1929

"Torre de Babel", *Contemporáneos*, año 2, vol 5, núm. 17, octubre, 1929: 222-233.

1930

Torre de Babel, La Habana: Ediciones de la Revista de Avance,

1932

"El martirio de San Dionisio (según la alondra y el caracol), *Examen*, núm. 3, 20 de noviembre, 1932: 308-320.

1933

"Delirio de lirio", *Examen*, otoño, 1933, núm 1: 343-349

1944.

Apolo y Coatlicue Ensayos de Espina y flor. México: Eds de La Serpiente Emplumada, 1944.

1948.

Retorno al futuro: Moscú, 1946 México: Letras de México, 1948

1955

La revolución guatemalteca, México: Cuadernos Americanos,
1955

1977.

Poesía completas y algunas prosas Prólogo de José Emilio Pacheco. México, FCE, 1977

1980

"Dogmas, esquemas y creación intelectual", "La Cultura en México", núm. 934, 30 de enero, 1980 pp II, III.

-
- 1982 *André Breton atisbado sin la mesa parlante*, México, UNAM, 1982.
-
- 1986 *El río. Novelas de caballerías*, México, FCE, 1986.
-
- 1988 *Ojo y voz*, México: Era, 1988.
-
- 1989 *Dibujos de ciego*. México: Siglo XXI, 2ª Ed, 1989.
-
- 1992 *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. México: FCE, 1992.
-
- 1991 *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*, México: Era, 1991.
-
- 1994 *Lázaro*, México: Era, 1994.
- CHEYMOL, MARC
1994 "La modernidad: ¿ruptura o construcción de identidades?", en *Modernización e identidades sociales*, Gilberto Giménez y Ricardo Pozas, coordiadores, México: UNAM/IIS/IFAL, 1994
- CHIAMPI, IRLEMAR
2000 *Barroco y modernidad*, México: FCE, 2000.
- COHEN, JEAN
1982 *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Trad. Soledad García Mouton, Madrid: Gredos, 1982. (Estudios y Ensayos, 322)
- CONCHA, VÍCTOR DE LA, editor

- 1982 *El surrealismo*, Madrid: Taurus, 1982
- DAVIDSON, DONALD
1995 *De la verdad y de la interpretación*. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje. Trad. Guido Filippi, Barcelona: Gedisa, 1995.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA
1997 Madrid: Real Academia, 1997.
- ECHVERRÍA, BOLÍVAR,
1995 *Las ilusiones de la modernidad*, México: UNAM/El Equilibrista, 1995.
-
- 1998 a *La modernidad de lo barroco*, México: ERA, 1998.
-
- 1998 b *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998
-
- 2001 *Definición de la cultura*. Curso de filosofía y Economía 1981-1982, México: UNAM/Ítaca, 2001
- ECO, UMBERTO
1988 *Signo*. Trad. Francisco Serra Cantarell, Barcelona: Labor, 1988
-
- 1998 *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1998, 2ª. ed.
- ERASMO DE ROTTERDAM
1995 *Elogio de la locura*. Trad. Antonio Espina, Barcelona: RBA, 1995. [1515]

FOUCAULT, MICHEL,
1982

Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Trad. Elsa Cecilia Frost, México: Siglo XXI, 13ª. ed, 1982

FRYE, NORTHROP,
1977

Anatomía de la crítica. Trad. Edison Simons, Caracas: Monte Ávila, 1977.

GADAMER, HANS-GEORG
1977

Verdad y método, t. I y II. trad. Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamana, España: Editorial Sígueme, 1977.

1993

Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX. trad. Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona, Gedisa, 1993.

1996

Estética y hermenéutica. Trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid: Technos, 1996

GARCÍA LORCA, FEDERICO
1973

"Poemas en prosa", en *Poesía completa* Tomo I. Madrid: Aguilar, 1973.

1990

El público, ed. María Clementa Millán, México: Rei, 1990.

GEBAUER, GUNTER Y WULF, CHRISTOPH
1995

Mimesis. Culture, Art, Society. Trad. Don Reneau, Los Angeles: University of Los Angeles Press, 1995.

GIBSON, IAN.
1998

Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936. Barcelona: Plaza y Janés 1998.

- GÓMEZ LIAÑO, IGNACIO
1983 *El idioma de la imaginación*. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo, Madrid: Taurus, 1983
- GÓNGORA, LUIS DE
1984 *Soledades*. Edición John Beverley, Madrid: Cátedra, 1984.
- GOODMAN, NELSON
1976 *Los lenguajes del arte*. Aproximación a la teoría de los símbolos. Trad. Jem Cabanes, Barcelona: Seix Barral, 1976.
- GRACIÁN, BALTASAR
1987 *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1987 [1642]
- HABERMAS, JÜRGEN
1989 *El discurso filosófico de la modernidad* (doce lecciones) Trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid: Taurus, 1989
-
- 2001 *Teoría de la acción comunicativa*, tomos I y II Trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid: Taurus, 2001.
- HANSEN, JOÃO ADOLFO
1997 "Sátira e ingenio: la poética de fin de siglo", en *Literatura Mexicana*, núm. 2, vol VIII, 1997, pp. 445-470
- HEIDEGGER, MARTIN
1997 *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos, 4ª Reimpresión, México: FCE, 1997. [1927]
- HUSSERL, EDMUND
1994 *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Trad. César Moreno y Javier San Martín, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

- IGUAL VICENTE, LUIS
1989 *La analogía* (Estudio preliminar, traducción y notas al *De nominum analogia* de Tomás de Vio, Cayetano), Barcelona: Promociones Universitarias, 1989.
- JEAN, MARCEL
1987 *Autobiographie du surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1987
- LARREA, JUAN
1983 "El surrealismo entre viejo y nuevo mundo", en *Apogeo del mito*. México: CEESTEM/Nueva Imagen, 1983
- LEGENBRE, PIERRE
1994 *El crimen del cabo Lortie*. Tratado sobre el padre. Trad. Federico Álvarez, México: Siglo XXI, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE
1981 *L'identité* Paris: Grasset, 1977.
- MALLARMÉ, SIÉPHANE
1945 "Rèponse a des enquêtes", en *Oeuvres complètes*, Paris: Pléiade, 1945
- MARX, KARL
1982 *El Capital*. Crítica de la Economía Política. Trad. Wenceslao Roces México. FCE, 1982. [1885]
- MEJÍA, MARCO VINICIO
1995 *Asedio a Cardoza*, Guatemala: Rial Academia, 1995.
- NERVAL, GÉRARD DE
1998 *Aurelia*, Pról. de Xavier Villaurrutia, trad. J. Sánchez Sáinz, México: Ediciones Coyoacán, 1998, 2ª ed.
- PALAZÓN, MARÍA ROSA

- 1986 *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, México: UNAM, 1986.
- PANOFSKY, ERWIN.
1984 *Estudios sobre iconografía*. Madrid: Alianza, 1984. Trad. Bernardo Fernández
- PARKINSON, LOUISE.
1994 "Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales", en *Aproximaciones Lecturas del texto*. México: UNAM, 1994.
- PAVEL, THOMAS
1996 "Exile as Romance and Tragedy", en *Poetics Today*. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, vol 17, num., 3, Fall, 1996, pp. 305-315.
- PAZ, OCTAVIO
1982 *El arco y la lira*, México: FCE, 1982 [1956]
- PRADO GALÁN, GILBERTO
1997 *Luis Cardoza y Aragón. Las ramas de su árbol*. México: FCE, 1997.
- PRAZ, MARIO
1999 *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Rubén Mettini. Barcelona: El Acantilado, 1999
- PROUST, MARCEL
1981 *En busca del tiempo perdido*. Por el camino de Swann, trad. Pedro Salinas, Madrid: Alianza, 1981.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE
1988 *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid: Cátedra, 1988. (Letras Hispánicas, 143)

RAMA, ÁNGEL
1984

La ciudad letrada. Introd. Mario Vargas Llosa, Hanover:
Ediciones del Norte, 1984

RICOUER, PAUL
1980

La metáfora viva. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980. Trad.
Agustín Neira

1995a

Teoría de la interpretación. Discurso y excedente
de sentido. Trad. José Manuel Alderete, México: Siglo XXI,
1995.

1995b

Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de
ficción. Trad. Agustín Neira, 1995. 3 tomos. México: Siglo XXI,
1995.

1997

"Paul Ricoeur. Memoria, olvido y melancolía", *Revista de
Occidente*, núm. 198, nov, 1997.

1999

Historia y narratividad. Trad. Gabriel Aranzueque Sauquillo
Barcelona: Paidós, 1999

RIMBAUD, ARTHUR
1999

Obra poética y correspondencia escogida, Ed. Bilingüe. Trad.
José Luis Rivas y Frédéric Yves Jeannet, edición de Marc
Cheymol, México: UNAM/Embajada francesa/ Alianza
Francesa, 1999.

SAGRADA BIBLIA
1979

Sagrada Biblia. Trad. Agustín Magaña Méndez. México:
Ediciones Paulinas, 1979.

SÁENZ, OLGA.

- 1990 *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica* Trad. José Luis Bernal, México: UNAM, 1990.
- SARDUY, SEVERO
1974 *Barroco*, Buenos Aires: Edit. Sudamericana, 1974.
- SARTRE, JEAN PAUL
1982 *El imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación.* Trad. Manuel Lamana, Buenos Aires: Losada, 1982.
- SAVATER, FERNANDO
1974 *Ensayo sobre Cioran*, Madrid: Taurus, 1974.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO
1978 *México y el surrealismo (1925-1950)*, México: Arte y Libros, 1978.
- SEARLE, JOHN
1997 *La construcción de la realidad social*, trad. Antoni Domenech Barcelona: Paidós, 1997. (Paidós Básica, 85)
- SERRATO CÓRDOVA, JOSÉ EDUARDO
1998 "Luis Cardoza y Aragón y la plástica mexicana. La crítica de las artes y el muralismo", *Jornadas Filológicas*, México: UNAM/IIFL, 1998
-
- 2000a "El otro río. Cinco cartas de Luis Cardoza y Aragón al Abate de Mendoza", *Jornadas Filológicas*, México: UNAM/IIFL, 2000.
-
- 2000b "Metáfora y representación iconográfica en *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, de Luis Cardoza y Aragón", *Literatura Mexicana*, núm. 1, vol. XI, 2000

- 2000c "Luis Cardoza y Aragón suela a Miguel Ángel Asturias",
Revista Universidad, 2000.
- VALDÉS MARIO
1985 *Shadows in The Cave. A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Texts*, Toronto: University of Toronto Press, 1982.
-
- 1987 *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature*, Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- VATTIMO, GIANNI
1996 *Introducción a Heidegger*, trad. Alfredo Báez, Barcelona: Gedisa, 1996.
- WHITMAN, WALT
1997 *Saludo al mundo y otros poemas*, selección, traducción y prólogo de Carlos Montemayor, México: Aldus, 1997.