

Lucrecia Méndez de Penedo

LA INDOLE POLIFACETICA DE LUIS CARDOZA Y ARAGON
EN GUATEMALA, LAS LINEAS DE SU MANO



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de Letras

Guatemala, 1979

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

DL
07
T(698)

Este estudio fue presentado por la autora como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciada en Lengua y Literatura.

Guatemala, agosto de 1979

“Jamás el peso de la noche pudo sumirme en sus sótanos, clavarme en sus sacos de arena, poner plomo en el ala, coserme los labios y los párpados. Amanece y el sol salta tras los cerros de Antigua, húmedos de rocío y cantos de pájaros, como mi sueño.”

Luis Cardoza y Aragón, “Alud de sombra”:
Guatemala, las líneas de su mano.

INDICE GENERAL

INTRODUCCION	1
I. SEMBLANZA DE LA VIDA Y OBRA DE LUIS CARDOZA Y ARAGON	7
A. El autor	7
B. La obra: bibliografía mínima	19
1. Poesía	20
2. Prosa	22
C. Recopilación de algunos artículos periodísticos publicados en el diario <u>El Imparcial</u>	26
1. Escritos por Luis Cardoza y Aragón	26
2. En torno a Luis Cardoza y Aragón	28
D. Marco histórico-cultural	31
1. Panorama del siglo XX	32
2. Problema estético: generación de polémicas del concepto y función del arte	35
3. Vanguardismo en Hispanoamérica	39
4. Guatemala en el siglo XX	41
5. Las discusiones estéticas en Guatemala: posición de Cardoza y Aragón	55
II. ANALISIS DEL CONCEPTO DE ENSAYO	81
A. Preliminares	81
B. Los géneros literarios	82
C. Desarrollo histórico	83
D. Por una poética abierta y flexible	86
E. Concepto de ensayo	88
F. Características	88
G. ¿Es el ensayo un género literario?	89
H. Deslinde de Ernesto Mejía Sánchez: ensayo "prosaico" y ensayo "poético"	90
I. El ensayo en Hispanoamérica	92
J. ¿Es <u>Guatemala, las líneas de su mano</u> un ensayo?	94
III. LA ESTRUCTURA DE LA OBRA	97
A. Definición de estructura	97
B. La estructura generadora	104

C.	Oposiciones derivadas de esa estructura	106
1.	Pasado-presente: futuro	106
2.	Emoción-razón: obra literaria	108
3.	Apariencia-realidad: miseria	111
4.	Explotador-explotado: clase media	113
5.	Indio-blanco: mestizo	115
6.	Lo universal-lo provinciano: afán universalista	116
7.	Cercanía-lejanía: justa perspectiva	117
8.	Su historia-la historia: testimonio	119
IV.	PROCEDIMIENTOS	121
A.	El ritmo del ensayo: "crescendo"	121
1.	Funciones predominantes	122
2.	Resumen y esquema	125
B.	Variantes del ritmo	126
1.	Variante "A" o "de la tensión inesperada"	126
2.	Variante "B" o "de la tensión sostenida"	128
3.	Variante "C" o "de la resolución"	129
C.	Procedimientos específicos	131
1.	Enumeración	133
2.	Reiteración	135
3.	Sustantivación bimembre y adjetivación bimembre o acumulativa	136
4.	Exclamativos	138
5.	La prosopopeya	139
6.	Apóstrofe	140
D.	Otros procedimientos	141
1.	Antítesis	141
2.	Ironía	142
3.	Uso de la primera persona	145
E.	Construcción de un personaje	146
1.	Personaje "genérico"	146
2.	Personaje "individualizado"	146
3.	Personaje "en gestación"	146
4.	Personaje "testimonial"	147
F.	Una visión del mundo	153
V.	ASUNTO Y TEMAS	159
A.	Base real extraliteraria	160

	1.	Historia de Guatemala: lo epopéyico	160
	2.	Su biografía: lo lírico	163
B.		Datos sobre el proceso elaborador de la obra	165
	1.	Origen	165
	2.	Fecha de composición	167
	3.	Acogida	168
	4.	Relación con el resto de su producción literaria	172
	5.	Influencias sobre otros autores	172
C.		Fuentes e influencias	172
	1.	Bernal Díaz del Castillo y Rafael Landívar	173
	2.	Generación del 98: Miguel de Unamuno	176
	3.	Huellas modernistas y ultraístas	177
	4.	Octavio Paz y Luis Cardoza y Aragón: desprendimiento y enraizamiento	187
D.		Complejidad temática	189
	1.	La madre y la tierra	189
	2.	La infancia irrecuperable	190
	3.	El mundo indígena	191
	4.	La reforma agraria	196
	5.	Afán universalista	198
	6.	La nacionalidad	199
VI.		CONCLUSIONES	203
VII.		BIBLIOGRAFIA	207
	A.	Citas bibliográficas	207
	B.	Bibliografía específica	213
	1.	Obras de Luis Cardoza y Aragón consultadas	213
	2.	Artículos en revistas y periódicos	213
	C.	Bibliografía general	217

INTRODUCCION

Transitar por Guatemala, hermosa y lacerada, es siempre sobrecogedor. Recorrerla de la mano de Luis Cardoza y Aragón es descubrir la grandeza y la miseria que esconden su tierra y sus gentes. Misteriosamente, las yemas de nuestros dedos también se afinan y palpan las cuerdas tensas de nuestro país.

Los parajes del itinerario cardoziano resultan sombríos y fascinantes a la vez. Nos introducen en un fresco soberbio, donde cobran vida todos los matices y ángulos insospechados de nuestra tierra, pero donde también el autor diseña un retrato de su paisaje íntimo.

No penetramos en mundos ilusorios o ficticios, sino en la realidad tremenda de Guatemala, iluminada por la palabra trabajada del poeta, que cincela y esculpe todos los ángulos, aprisiona todas las perspectivas, entreteje todos los lenguajes.

Luis Cardoza y Aragón cristaliza su amor a Guatemala. Minuciosamente ha ido rescatando y resaltando colores y volúmenes significativos que desvelicen sus rasgos esenciales. Su ayer, su hoy, y sobre todo, su mañana. No con pueril subjetivismo, pero sí con un testimonio conmovedor. La atracción que ejerce este mural desgarrado —desafortunadamente tan actual— reside en que el autor, como guatemalteco, expresa lo que todos los guatemaltecos pensamos y sentimos.

Este trabajo surge de mi admiración profunda a Luis Cardoza y Aragón, como hombre y como artista. Pocas veces he encontrado en una persona una síntesis tan ejemplar entre su vida y su obra. Por esto es lamentable que algunos no puedan discernir que entre su expresión poética más íntima y sus actos públicos no existe un desfase; son simplemente aspectos complementarios y no contradictorios de una personalidad coherente como pocas en nuestro medio.

Cardoza y Aragón es una personalidad polifacética. Tan rica complejidad resulta escurridiza para quienes poseen una visión fija y unilateral. Este carácter se refleja, como en ninguna otra obra, en Guatemala, las líneas de su mano, donde estructura e ideología se plasman dialécticamente en una soberbia obra de arte.

A través de esta investigación persigo ofrecer una visión panorámica de la compleja personalidad cardoziana y de su entrelazamiento con su obra. Específicamente intento un acercamiento a los valores estéticos de Guatemala, las líneas de su mano —esa es la intención con que el mismo autor declara que fue concebida—, pero sin obviar el análisis de los valores éticos omnipresentes en el texto. Asimismo persigo motivar al lector al conocimiento de la obra cardoziana —inexplicablemente tan poco difundida en nuestro país—, y finalmente, estimular estudios e investigaciones acerca de la producción artística de Cardoza y Aragón, lo cual, estoy segura, contribuirá a darle algún día el sitio que le corresponde en la literatura de nuestro continente. Quede este trabajo como un acercamiento inicial a la escasa bibliografía que sobre el autor y su obra existe en Guatemala.

Me ha parecido indispensable, sobre todo por el carácter de la obra, elaborar un amplio marco referencial para que la comprensión pueda devenir más objetiva y profunda. Sostengo que es absurdo —y esto vale para cualquier obra artística— separar el objeto literario de su contexto histórico. Ciertamente cada obra posee su propio universo, pero esta autonomía surge de dos elementos objetivos y concretos: un hombre y una circunstancia histórica. La autonomía es, pues, relativa. Tampoco he querido caer en otro extremo equivocado: el mecanicista, que algunos todavía no han logrado superar, al no comprender que la obra de arte es más que un simple reflejo, que su relación con la realidad es compleja por la tensión de las contradicciones. Y que la realidad se constituye tanto de elementos objetivos como de elementos subjetivos. Es así como me he interesado de igual manera en el valor inmanente del texto y en sus relaciones extra-textuales. Ambas se explican la una a la otra y enriquecen la apreciación de la obra.

El polifacetismo cardoziano debe ser entendido, en la obra que nos ocupa, como una corriente única que hemos deslindado tan sólo por razones de análisis y que se separa en tres vertientes: poeta, ensayista y político. Esencialmente, Cardoza y Aragón es poeta: esa perspectiva domina en la obra: emotiva, experimental, rebelde, antidogmática, creativa. Una visión subjetiva construida con un lenguaje poética altamente expresivo y original. Esta es la faceta que más me ha interesado —por obvias razones—, pues ella dará pauta para su valorización meramente

estética. En los trozos donde el autor suelta su pluma, el lenguaje adquiere vuelo, sugerencia, y confirma que Guatemala, las líneas de su mano constituyen una obra de madurez en la línea de la producción poética cardoziana.

Los tanteos y buceos iniciales han quedado atrás. Se perciben tan sólo como un sustrato que a veces irrumpe en las páginas del libro, pero que básicamente ya constituye un eco de los pasos que necesariamente tuvo que andar el autor para construir su propio código poético. Las huellas modernistas son evidentes cuando la descripción aparece risueña y colorida, pero los borrosos rasgos ultraístas afloran de manera oblicua: en la perspectiva cubista, captación simultánea y sintética de la realidad; en la ruptura y creación de moldes propios.

Cardoza y Aragón confirma en esta obra su calidad de ensayista. Y he aquí uno de los puntos esenciales de mi estudio: ¿Es Guatemala, las líneas de su mano un ensayo? Sí y no. En líneas generales, si atendemos a la clasificación tradicional, puede decirse que es un ensayo en cuanto al molde formal. Pero, ¿y lo demás? El texto incluye, entre otros, el desahogo lírico, la crónica afectiva, la anécdota, la reflexión filosófica, la estadística, las ideas políticas. Así pues, algunas partes pueden ser clasificadas como "ensayo poético" y otras como "ensayo prosáico", según prive en una u otra la función poética y emotiva del lenguaje, o la función referencial y conativa. Pero aún así, no se abarca la intrincada complejidad de esta obra. Mi posición es que Guatemala, las líneas de su mano, en su totalidad, resulta imposible de encasillar en un género rígido y específico. Crea su propio y original molde. O, a lo sumo, metafóricamente, podríamos decir que es un largo y emotivo himno a Guatemala.

Como ensayista, Cardoza y Aragón trata diversos temas en esta obra: históricos, políticos, artísticos, literarios, sociológicos, económicos. Sin embargo, para el estudioso de las letras, resultan apasionantes las reflexiones en torno a la estética, porque Cardoza y Aragón no sólo ha ejercitado el arte, sino que ha dedicado gran parte de su producción a la crítica de arte, la plástica especialmente. Cardoza y Aragón practica la crítica denominada "impresionista", que supone, en quien la elabora, no sólo un profundo caudal de cultura, sino sobre todo capacidad creativa con el lenguaje, porque en el fondo, la crítica impresionista deviene una creación más, y no una operación

quirúrgica. Por considerar de suma importancia el conocimiento de las ideas estéticas del autor, he preferido dedicarle un subcapítulo entero, el cual las sintetiza y proyecta su posición —que siempre ha sido visionaria— dentro de las corrientes que se han dado en Guatemala. Esta tarea me pareció más importante y útil que desentrañar las que se exponen en el texto que nos ocupa, pues de esta manera tendremos una visión general, que confirma posteriormente esta obra.

En cuanto a las ideas políticas del autor —no se pierda de vista que el texto no es manual científico— se deduce que, como una vez el propio autor declarara, “está por el socialismo”. Conocedor de los límites humanos, sostiene tales ideas porque cree honestamente que el socialismo es la solución que se acerca a la resolución de nuestra miseria e injusticia seculares. Tal hipótesis será confirmada a través del estudio de la estructura profunda de la obra, que muestra rasgos de materialismo dialéctico que se acoplan a una estructura ideológica, si no total, muy cercana al materialismo histórico.

Para el estudio de Guatemala, las líneas de su mano he tratado de utilizar, además de mi propia intuición, los métodos que me fueron pareciendo más idóneos, según se fue desarrollando la investigación. No me ceñí a ninguno en particular. Sin embargo, para descubrir estructuras partí de supuestos estructuralistas, tanto formalistas como genéticos, porque me pareció que me proporcionaban el acercamiento más objetivo al texto, hasta donde lo objetivo es posible en la crítica literaria, sobre todo, ante un libro tan anticonvencional en su arquitectura y que presenta la dificultad de no obedecer a una estructura precisa como la narrativa, el drama o la lírica.

Me hubiera sido imposible realizar este trabajo sin las agudas observaciones y profundos conocimientos de la literatura guatemalteca de mi maestro y asesor, doctor Francisco Albizúrez Palma. Deseo expresar mi reconocimiento a dos personas que generosamente me ofrecieron su tiempo, esfuerzo, entusiasmo y conocimientos para que estas páginas tomaran forma: el licenciado Roberto Díaz Castillo y el doctor Dante Liano, mis amigos.

El fin de toda crítica es valorizar. Como obra de arte, Guatemala, las líneas de su mano encuentra un sitio singular en la

producción literaria guatemalteca de este siglo por su originalidad estructural, fruto de la madurez poética y humana característica del gran escritor. Nunca como ahora, en la trágica coyuntura que vive Guatemala, la validez cívica de esta obra nos parece tan viva.

Para cualquier guatemalteco, que ame lo propio, que busque desentrañar raíces y que anhele el cambio social, esta obra tiene mucho que decirle. Y no sólo a su cerebro, sino también a su rincón afectivo. Quisiera enfatizar la visión esperanzadora de Luis Cardoza y Aragón, quien vislumbra en una nacionalidad fusionada, en una tierra que sea para todos, el nuevo ser guatemalteco.

Luis Cardoza y Aragón, para quien nada de lo guatemalteco le ha sido jamás ajeno, y Guatemala, las líneas de su mano se me aparecen como síntesis premonitorias y mesiánicas de estos anhelos.

I. SEMBLANZA DE LA VIDA Y OBRA DE LUIS CARDOZA Y ARAGON

A. El autor

Con un poco de reticencia —casi de puntillas— me adentro en el habitat privado de Luis Cardoza y Aragón, y sólo como necesaria base para la interpretación de su obra.

Antigua, 21 de junio de 1904. Nace Luis Cardoza y Aragón. Su padre, originario de la Baja Verapaz, abogado de formación enciclopedista y liberal, propietario de algunas tierras cafetaleras. Opositor a la dictadura de Estrada Cabrera, sufre prisión y esto obliga a Cardoza niño a tomar contacto directo e imborrable con la opresión. Entre ambos se fue cimentando cada vez más una profunda relación de amistad y respeto mutuo, a causa de la identidad y comunicación ideológica y afectiva que compartían. Su madre también participaba de una formación liberal, pues Cardoza recuerda que “nunca le colgó alguna medalla al cuello”, por lo que los ritos católicos no los vivió en la tradicional Antigua sino como espectáculos fascinantes. Varios hermanos, Lizardo, hermano de padre; Rafael, de pensamiento completamente distinto al suyo (algunas de las mejores páginas de Dibujos de ciego lo captan con gran ternura); María y Graciela, sus hermanas, componían su familia inmediata.

La familia de Luis Cardoza y Aragón pertenecía a la clase media provinciana, que presentaba tendencia a la mejoría económica; sin embargo, esta posición fue oscilante por los sucesos políticos. Básicamente su infancia y adolescencia fueron antigüeñas, con pequeños paréntesis capitalinos. La infancia del autor y su ciudad natal van a constituir por siempre su reino privilegiado, su refugio mágico. No ha salido nunca de él, porque conserva aún la capacidad de asombrarse y ser auténtico. Ha sido siempre poeta y niño. Su infancia es más imaginación que recuerdo:

La niñez está presente en toda obra de creación o de imaginación (1).

Desde pequeño su personalidad acusa rasgos imaginativos, soñadores; su sensibilidad tiende hacia todo lo estético. Se

muestra curioso y deseoso de conocer. Independiente y solitario, profesa un recto sentido de la amistad, pero al mismo tiempo es valiente, agresivo y polémico. Su carencia de formación religiosa estricta le va a dar una visión muy personal de la ética, la cual ceñirá a un valor absoluto: el amor, en su sentido más amplio, y donde la noción vulgar del pecado estará ausente.

Su educación se inició a edad temprana en el Colegio Antigüeno, luego en la capital en el Colegio Centroamericano, para regresar nuevamente al primero de ellos y pasar posteriormente al colegio paramilitar principal de Antigua, donde adquiere una ventajosa formación física: boxeo, esgrima, equitación, etc. En la capital inicia estudios de secundaria en el Instituto Nacional Central para Varones. En general, Cardoza estudiante presentaba poca disciplina para el estudio sistemático, apoyándose en su inteligencia, sus lecturas, pero sobre todo en la importancia de la experiencia directa.

Su formación literaria se inicia también desde muy temprano mediante lecturas desordenadas y características de esa edad: callejas, historias de detectives y una creciente afición por la obra de Julio Verne. Aprovecha la biblioteca paterna y lee a Lorenzo Montúfar y José Milla, así como colecciones de periódicos. Se acerca a Lope, Quevedo, Bécquer, Darío, Rodó, Chocano —quien no le causa mayor impresión. Lee asimismo revistas literarias españolas. Su vocación literaria se afianza durante la adolescencia a través de dos figuras claves: el entonces estudiante César Brañas, “estrella literaria” del colegio, y su maestro, el recién graduado abogado y escritor, Flavio Herrera. Precisamente sus primeras publicaciones —dos o tres textos en prosa— las escribe para una pequeña revista escolar, y, luego se convierte en editor del periódico —también escolar— La Montaña, que publicó dos o tres números y que consistía en un tabloide de cuatro páginas. Continuaba leyendo: los Sonetos espirituales de Juan Ramón Jiménez, novelas de Felipe Trigo, traducciones de Baudelaire, Carducci. Se aficiona a lo mejor de Darío, la prosa y las rimas de Bécquer, Heine, Gómez Carrillo, cuya autobiografía le proporciona atisbos de un ambiente cosmopolita que parece ser lo que el adolescente antigüeno anda buscando para “soltarse” y convertir en hechos verdaderos los imaginados. Y todo lo que se consumía en esa época en Hispanoamérica, también pasa por sus manos: Crimen y Castigo de Dostoievsky,

Anatole France, Lugones, Amado Nervo, Eça de Queiroz, Gómez de la Serna.

Adolescente también, y cuando residía con su progenitor en la ciudad de Guatemala, inicia su participación política activa. Esta es impulsada directamente por el ejemplo del padre, quien siempre mantuvo preocupación por los problemas sociales y políticos del país. Llegando incluso a escribir un texto: Problemas sociales, dedicado a su hijo Luis. Antes de la caída de Estrada Cabrera, había organizado la sociedad "Patria" en el Instituto de Varones, publica en el periódico El Imparcial, del mismo plantel, algunos artículos y forma parte del cuerpo de redacción. También publica allí poesías y lee por esa época a Arévalo Martínez, amigo de su padre.

Su formación literaria resulta, pues, realizada sin orden ni sentido crítico, sólo impulsada por el imperante afán de sumergirse cada vez más en las letras. Sin embargo, a grandes rasgos podemos señalar que procede de evidentes raíces clásicas, románticas y modernistas, y agregaríamos, de una fina selección de ellas. También hay que tomar en cuenta que lo único que el medio ofrecía bastó para poner en efervescencia la imaginación del escritor, quien desde ese momento siente la urgencia de sacudirse el provincialismo asfixiante para la creación y descubrir por sí mismo nuevos caminos para su arte. Aun cuando profesara hondo cariño a la familia, desde joven siente la necesidad de independencia —muy propia de los indómitos y los eternos curiosos— por lo que se separa de ella casi desde esa época. Y luego viene el ciclo "de la provincia a la metrópoli": después de un breve y aburrido intervalo en California —vive por algún tiempo solo en Los Angeles y luego algunos meses con su familia en San Francisco, donde se dedica a leer y escribir, aprendiendo algo de inglés— finalmente logra convencerlos de que debe partir hacia París a estudiar Medicina. Toma el tren a Nueva York, donde permanece poco tiempo, y finalmente se embarca para Francia.

La primera llegada a Europa es siempre sobrecogedora para cualquiera que la haya soñado. Para el joven Cardoza —era aún menor de edad— ha de haber significado una experiencia única, pues casi radicalmente pasaba de la vida somnolienta de la provincia al centro de la experimentación cultural. Tiene

necesariamente que haber sido deslumbrante. Toma contacto con los estudiantes de medicina residentes allá y aún cuando aprueba el primer año de esa disciplina, pronto se separa de ellos por diversidad de intereses. Se afilia a dos especies de bibliotecas públicas famosas en su época: la Shakespeare & Co. y la de Mademoiselle Monnier, mediante cuyos préstamos retoma el contacto no sólo con los clásicos, sino sobre todo con lo que se está creando en ese momento. Y finalmente, el encuentro con artistas europeos e hispanoamericanos, con algunos de los cuales cimentaría profunda amistad, basada en afinidades. Entre ellos: Desnos, Artaud, Picasso, Carpentier, Vallejo, Asturias, Larrea, Pellicer. Surge entonces uno de los rasgos que lo caracterizarían en su oficio y en su carácter: el interés por los jóvenes, por lo que dicen, lo que piensan, lo que hacen. En suma, surge su sostenido interés por lo contemporáneo, privilegio de los espíritus abiertos y libres de prejuicios. Piensa, como Max Jacob, que siempre se aprende más de un joven. Y surge, asimismo, una pasión que lo acompañaría siempre y a la que dedicaría páginas importantes de su creación: el interés por la plástica.

Él mismo confiesa que la primera etapa de su poesía, posiblemente muy influida por el modernismo y particularmente por Darío y Lugones, la destruye al llegar a París. En Europa empieza a tomar forma una segunda etapa, la cual se abre con Luna Park, su primer libro, dedicado a Enrique Gómez Carrillo, y que indica ya una búsqueda de su estilo dentro de las nuevas corrientes. La publicación fue un éxito en Hispanoamérica.

Aparecen en este punto dos vertientes muy importantes que habrán de conformar sus ideas estéticas. La primera es el surgimiento del afán universalista, nutrido por el ansia de libertad creativa y de rompimiento de los límites aldeanos. El mismo lo dice:

(...), quitándome toda preocupación inmediata por lo folklórico, lo pintoresco, y con antipatía profunda a la literatura que hemos llamado nativista y, en otras partes, indigenista.(2)

Es decir, que rechaza cualquier tipo de folklorismo pintoresco, porque palpa debajo de su colorido la crueldad de la explotación secular. Desde ese punto de vista, sin duda Cardoza y

Aragón está en lo cierto, pero también es innegable que por un lado, hubo escritores que nunca tuvieron oportunidad de salir fuera de Guatemala y se inspiraban en lo que les ofrecía el medio. Por otro, frente a la presión no sólo política y económica del imperialismo, sino también cultural, trataban de oponer la búsqueda de las esencias propias. Si bien en algunos casos ofrecen muestras de paternalismo, superficialidad y colorido de tarjeta postal, es obvia la sinceridad y belleza de muchas de aquellas obras y ello basta para justificar este movimiento. Pero esto también es cuestión de gustos y preferencias, por supuesto.

Paralelamente al rechazo por la literatura indigenista, surge el interés de Cardoza por lo indígena, desde un punto de vista social y humano. Lee con apasionamiento a Bernal Díaz del Castillo, se acerca al profesor Georges Reynaud, maestro de Civilizaciones Precolombinas en la Sorbona —recordemos que también fue maestro de Miguel Angel Asturias, de Léopold Sedar Séngor— y traduce el Rabinal Achí. (En el año cuando lo entrevista Stella Quan, 1972, señala que tiene en preparación El libro de los Señores de Totonicapán.)

El interés, también mantenido a lo largo de los años, por la esencia del fenómeno indígena —siempre recuerda que de niño lo llevaron a Palín por primera vez en una silla cargada por indios— es impulsado por su afán de justicia social y de comprender hasta donde sea posible —y en este sentido me parece de una honestidad admirable— un fenómeno del cual participamos tangencialmente. No con el afán doctoral de acumular datos y ensayos voluminosos, sino por el humano interés de comprender para actuar.

Aparece su segundo libro Maëlstrom, con prólogo de Gómez de la Serna. De esta publicación se realizarán cuatro ediciones.

Se inician sus viajes. Francia e Italia. Algunos amigos pintores, como el guatemalteco Humberto Garavito, tan opuesto por su perspectiva tradicionalista, le hizo varios retratos. Parte, a instancias de Gómez Carrillo, a visitar el norte de Africa, en compañía del entonces estudiante de medicina, Salvador Ortega. Las fotografías que les tomaron en Marruecos entre cojines y pipas le valdrán posteriormente, en los años cuarenta, la injusta

acusación de drogadicto, de parte del periodista Clemente Marroquín Rojas, director del periódico La Hora.

Su tercer volumen es Torre de Babel, publicado por sus amigos en La Habana. Empieza a escribir la Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo, que publicará muchos años más tarde.

Elabora su primer trabajo crítico de pintura: Carlos Mérida, monografía editada por La Gaceta Literaria de Madrid, dirigida por Giménez Caballero, Guillermo de Torre y César Arconada. En torno al viaje a Africa escribe una serie de crónicas publicadas por el Diario de la Marina, de La Habana, en sus suplementos dominicales. El embajador de Guatemala en México, doctor Eduardo Aguirre Velázquez, los lee y consigue publicárselos en México en un volumen titulado Fez, ciudad santa de los árabes. También por influencia de dicho embajador —a quien nunca conoció personalmente— parte con su primer cargo diplomático.

Es nombrado Cónsul General en La Habana. Allí inicia amistad con Juan Marinello y Jorge Mañach. Tiene lugar un encuentro muy importante y que sellaría una relación profunda: Federico García Lorca. Escriben en conjunto Adaptaciones del Génesis para Music-Hall, género nuevo para Cardoza: el dramático. Escribe asimismo un artículo sobre su encuentro con García Lorca, el cual publica la revista Romance de Juan Rejano, con ocasión de la aparición de Poeta en Nueva York. Además escribe para la revista Avance y para Diario de la Marina. También durante ese período conoce a Federico de Onís y a Porfirio Barba-Jacob.

Con anterioridad, Cardoza y Aragón ya había iniciado la lectura de Marx, impulsado por su vigente interés por los problemas socioeconómicos. Esta lectura empieza a formarlo políticamente, y conformaría más tarde su camino para la realización humana plena e integral.

Llega por primera vez a México y se apasiona por el muralismo, sobre todo por el de Clemente Orozco. Hace amistad con Rivera y Siqueiros. Parte a cumplir su segundo cargo diplomático: Cónsul General en Nueva York, al cual renuncia al tomar el poder Ubico. Se marcha a Europa. Permanece en

Londres aproximadamente un año; escribe poesía con tema americano y el Elogio de la embriaguez, tema sobre el cual habían acordado escribir con Miguel Angel Asturias y Uslar Pietri, pero que aparentemente sólo él llevó a cabo.

Regresa a México y colabora con Xavier de Villaurrutia en el Catálogo de pintura europea en la Escuela de Artes Plásticas, cuyo prólogo es suyo. También trabaja en el diario El Nacional, durante el gobierno de Cárdenas. Ahí se dedica a la publicación de los suplementos culturales, que quedarían como modelo para publicaciones posteriores semejantes. Entabla contacto con Artaud. (Cuarenta años después reuniría todos los textos de él sobre México, en la obra cuyo título es precisamente México, publicada por la UNAM y con prólogo —bellísimo, por cierto— de Cardoza y Aragón.) En 1936 publica un estudio sobre Orozco en la revista U.O. En 1937 muere su padre.

Hacia los años cuarenta conoce a su esposa, Lya Kostakowsky, hija del compositor Jacobo Kostakowsky. También por esos años participa en "Unión Patriótica Centro Americana", por medio de la cual mantiene el contacto con la situación política de Guatemala.

Durante esos años sostiene una famosa polémica durante el congreso de la "Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios", donde se enfrenta solo, con sus ideas, en pro de la libertad en el arte, frente a la estrechez dogmática del resto de los participantes. Ninguno de ellos, ni siquiera su siempre querido amigo Juan Marinello, pudieron apreciar la capacidad analítica y la apertura visionaria de Cardoza y Aragón en el terreno de la estética, posición que más tarde compartirían personalidades como Lukacs, Garaudy, Aragón, Fischer, etc.

Yo me oponía al dirigismo artístico, a toda concepción dogmática y gregaria, a la tendencia al populismo, a sacar el folklore de su marco, a todo gusto pueril por el exotismo. Comprendía que la lucha por la cultura nacional es, en primer término, una lucha por la soberanía y por los cambios de nuestras estructuras; nuestra responsabilidad como intelectuales no es sólo frente a la cultura nacional sino frente al pueblo;

comprendía que no se puede ni se debe ser sólo un espectador, sino que hay que actuar por todos los medios a nuestro alcance.(3)

Conviene subrayar la importancia de esta declaración, pues no sólo muestra su visión, sino también la honestidad intelectual de Cardoza y Aragón, quien tuvo el valor de sostener sus ideas, sin hacer concesiones a nadie.

La nube y el reloj aparece publicado por la UNAM en 1940. Es el primer intento de valorizar a Orozco. La crítica hacia lo menos valioso de Rivera, le valió a Cardoza la enemistad del pintor y la petición de que lo expulsaran de México, pues por esa época nadie se atrevía a expresar una actitud crítica frente al muralismo mexicano. En 1943 escribe el prefacio para una exposición de arte mexicano en el museo de Filadelfia. Permanece en Nueva York por un breve período.

Regresa a Guatemala el 22 de octubre de 1944, con Guillermo Toriello, lleno de exaltación y proyectos, dispuesto a colaborar con la Revolución. Se aprecian ya sus lineamientos de pensamiento político, cimentados a través de vivencias, experiencias, lecturas y observación, aplicadas al fenómeno de cambio social que comenzaba a operar: Cardoza y Aragón se plantea el fenómeno indígena desde el punto de vista de clase y no de raza. Considera que el pensamiento liberal hispanoamericano siempre ha sido fundamentalmente paternalista e hipócrita, ya que el indígena no constituye una clase aparte, si bien posee rasgos culturales propios, sino que más bien forma parte de la clase explotada. Lo más trágico, en su opinión, es que existe un "colonialismo interno" que se suma a la opresión del capitalismo extranjero, del cual el mestizo es su intermediario, y que pone entre él y los indígenas, su individualismo y racismo, aun cuando en el fondo no constituyen más que marionetas de los verdaderos dueños. Cardoza aprecia la solución al problema de Guatemala, a partir de un cambio de índole socialista, es decir, mediante un cambio estructural.

Cardoza nuevamente se identificó con las generaciones de jóvenes entusiastas. Descubre que con la suya ya nada lo liga —y a este propósito escribe algunas de las páginas más patéticas y conmovedoras de Guatemala, las líneas de su mano—, y une

esfuerzos con los jóvenes. Aprecia profundamente la labor política desinteresada que ha caracterizado siempre al estudiante universitario guatemalteco, pero comprende, acertadamente, que el estudiante no es una clase, sino una calidad circunstancial. Sus simpatías, pues, se dirigían definitivamente hacia el socialismo, aun cuando nunca se haya inscrito en ningún partido político, para gozar de mayor libertad de acción.

Su contribución a la Revolución, cuando fue electo diputado por el Departamento de Guatemala, se recuerda, entre otras cosas, por haber presentado un decreto que declaraba como día festivo de los trabajadores el 1 de mayo y por haber logrado el reconocimiento diplomático de la URSS. Además organizó, con la colaboración de Raúl Leiva, poeta guatemalteco ya fallecido, la Revista de Guatemala. Ella pretendía ser una tribuna cultural libre, de altura. Se inicia con el apoyo del grupo Saker-Ti. Era una revista de jóvenes que contaba con colaboraciones valiosísimas de escritores de renombre como, por ejemplo, Jean Paul Sartre. Posteriormente, Cardoza fundará la Casa de la Cultura.

El contacto directo con Guatemala lo induce a leer historia y literatura guatemalteca. Viaja intensamente por el interior para entrar en contacto directo con su pueblo, por quien nutre pasión fervorosa. Escribe algunos artículos como colaboración para el diario El Imparcial. Este acercamiento al pueblo lo hace considerar el papel del escritor en un país de 80o/o de analfabetismo, donde la mayor parte del público consiste de la clase dominante:

(...), y nosotros queremos escribir para el pueblo; entonces sentimos, a veces, una conciencia escindida por la necesidad de una expresión que suele escapar al pueblo, a pesar del fervor por dirigirse a él, y se plantea, en el campo cultural propiamente, a la lucha por el cambio de estructuras.(4)

Dilema que le conducirá a fricciones posteriores y semejantes a las que tuvo en México con la LEAR, pero durante las cuales mantendrá incólume su punto de vista estético inicial.

El presidente Arévalo le ofrece sucesivamente las embajadas de México, Argentina, Brasil, Francia, pues parece ser que había personas que rechazaban su presencia en Guatemala e inclusive tenían funestas intenciones para con él. Finalmente accede a representar a Guatemala con el nombramiento de Ministro en Noruega, Suecia y la URSS. Como secretario se le adjudicó a Carlos Manuel Pellecer, quien años más tarde renegaría de su posición revolucionaria. En Moscú permaneció aproximadamente seis meses, ya que el Congreso de la República suprimió la partida presupuestal que cubría a esa embajada.

Regresa a Guatemala en 1947 y es nombrado Embajador en Colombia, en cuyo cargo dura aproximadamente seis meses también. Desde Bogotá escribe artículos para El Imparcial, los cuales no fueron publicados en su totalidad. Allí compone su libro Retorno al futuro, crónica y testimonio sobre su vida en Moscú. Es trasladado con el mismo rango a Chile, donde ayuda a los izquierdistas perseguidos, entre ellos a Neruda. Se le nombra para asistir como Delegado Miembro a la Conferencia de Cancilleres realizada en Bogotá. Inexplicablemente, el periodista mexicano Carlos Denegri lo acusa de ser el autor del famoso "bogotazo", que tuvo lugar precisamente en esos días. Dicha acusación, tan absurda, en realidad iba dirigida contra el gobierno revolucionario, pues ya se empezaba a formar una opinión pública adversa en contra de éste.

Se le envía como embajador a Francia, donde permanece por casi dos años. El gobierno francés lo recibe con relativa frialdad, por haber suscrito en la Conferencia de Cancilleres una ponencia contra el colonialismo en Africa. En 1949 muere su madre. En ese mismo año asiste al Congreso de la Paz, en París. Vuelve a ver a amigos queridos queridos. Con Tamayo viaja por Holanda y Bélgica viendo pintura. También pasa varios días con su amigo Picasso, de quien guarda algunas obras de arte. A finales del año 1950 regresa a Guatemala.

Crea el "Movimiento Nacional de la Paz" y se convierte en su primer secretario. Polémico por naturaleza, sostiene un intercambio de ideas con el conocido universitario, doctor Salvador Aguado-Andreut. Pero las polémicas y diferencias de puntos de vista contrastan también con sus allegados. Por ejemplo, el grupo Saker-Ti pugnaba por un arte nacional realista

y popular; dichos conceptos para Cardoza contenían una significación más profunda. Él tiene y tenía su propia definición de esos términos, ya que cree que el artista debe comprometerse como hombre, pero mantener su libertad de crear obra puramente imaginativa si hacia allí lo dirige su sensibilidad y talento. Llega aun a decir que si durante la Revolución hubiese aparecido un poeta o pintor místico de calidad, indudablemente lo habría apoyado. Ve pues con recelo la progresiva politización del arte. Asimismo sostiene una polémica por cargos absurdos que le hace nuevamente Marroquín Rojas. A las crecientes discrepancias, se suma la falta de oportunidades de trabajo —sea de parte del gobierno arbenquista, sea de parte de los periódicos— que le permitan subsistir aunque sea modestamente.

Se marcha a residir y trabajar en México. Asiste en 1952 a Praga a la Reunión por la Paz, pero se detiene antes en París, donde era embajador de Guatemala su amigo Enrique Muñoz Meany, quien le solicita que se una a la delegación que él preside ante la UNESCO. Consultado cablegráficamente, Arbenz lo nombra. Pero Muñoz Meany enferma gravemente y a Cardoza le toca asistirlo durante su muerte.

Cardoza y Aragón advirtió varias veces al gobierno revolucionario de la creciente hostilidad que en contra de éste se forjaba fuera de las fronteras. Consideraba que el arevalismo era una tendencia reformista positiva, pero que, como se demostraría más tarde, Arévalo era fundamentalmente anticomunista. La Revolución del 44 fue realmente una reforma capitalista. Según él, se debió planear la defensa armada contra la agresión del 53, pues sin duda el pueblo hubiera respondido. Desde México él trató de conseguir todo tipo de apoyo para su país, mientras observaba con rabia, impotencia y angustia, la creciente invasión. Cree, asimismo, que en la derrota se debió contestar inmediatamente con las guerrillas.

Llegan los exiliados a México. Con quienes no pertenecían a ningún partido, como Guillermo Toriello y Raúl Osegueda entre otros, funda la Unión Patriótica Guatemalteca. Publica entonces La revolución guatemalteca, libro que había ofrecido inédito a Arbenz, pero con la condición de que fueran oídos previamente en consulta otros integrantes de los partidos socialistas hispanoamericanos, además del Partido Guatemalteco

del Trabajo. Este libro lo escribe con intencionalidad política, como parte de su tarea de defensa de Guatemala. Anteriormente había publicado en forma de folleto "El pueblo de Guatemala, la United Fruit Company y la protesta de Washington", como edición de la Revista de Guatemala, con una edición total de 80.000 ejemplares. En 1955 publica Guatemala, las líneas de su mano, éxito inmediato y que entró de contrabando en Guatemala.

Actualmente trabaja en El río, subtitulada "novela de caballerías", y que él mismo describe así:

No son memorias propiamente (...) Ensayos, recuerdos, reflexiones, divagaciones y otras maneras complicadas de perder el tiempo.(5)

Sus labores durante la prolongada permanencia en México han sido dedicadas a la producción de "artículos de primera necesidad", como él irónicamente los llama: crítica y ensayo en torno a temas artísticos. Asimismo trabaja para el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

En 1970 la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala le confirió el Emeritissimum a lo que él respondió con un memorable discurso, leído por el licenciado Roberto Díaz Castillo, en torno a la función del humanista en la sociedad guatemalteca.

A finales de 1978 la Asociación de Periodistas de Guatemala le entregó el galardón "Quetzal de Jade" como reconocimiento a sus méritos de patriota y artista. También en Antigua, ese mismo año, el Consejo Nacional para la Protección de la Antigua Guatemala le confirió la Orden Diego de Porres.

Cardoza mismo reconoce como su oficio básico el quehacer artístico, pero que eso no lo exime de tomar posiciones claras como hombre de su tiempo en su momento histórico. Se reconoce "maleable e irreductible" al mismo tiempo, es decir, honesto. Su posición es radical y amplia a la vez, pero sin que jamás su figura haya sido manchada por el menor atisbo de oportunismo y superficialidad.

B. La obra: bibliografía mínima

Sobre toda la creación artística de Cardoza y Aragón pesa un soplo poético. Aun cuando trata de ser eminentemente objetivo, como en el caso de Retorno al futuro, entre las innumerables referencias, datos, estadísticas, de repente se introduce el elemento subjetivo y lírico. Toda su obra es creación y responsabilidad propia, lo cual la hace apasionante, pues jamás opera con tijeras y bisturí, sino que sólo tomará en cuenta lo que logra sacudirlo, lo que enciende su entusiasmo o lo que contrasta radicalmente con sus opiniones. Pero no se crea que sus escritos son fruto de un subjetivismo anárquico; se enraízan sólidamente, no sólo en una excepcional sensibilidad estética e indiscutible talento creativo, sino además en una sólida cultura.

Su poesía asume un tono sombrío, angustioso. Dedicada a la muerte, a la soledad —Soledad (1936)— contiene a mi juicio, algunos de sus más bellos poemas, como “Soledad” y “Soledad de la fisiología”. Asimismo en su poesía aparecen los motivos del amor y tangencialmente la niñez, el recuerdo de amigos ya desaparecidos y su Guatemala. Los temas políticos y sociales no han cabido dentro de su expresión propiamente lírica. Y ha sido, a mi juicio un acierto más. Su creación poética sería tema para un estudio extenso y exigente. Poquísimos han logrado unir imágenes poéticas de inusitada originalidad con la profundidad humana, dentro de formas que sin duda perdurarán para siempre. ¡Quién como él ha sido tan guatemalteco y tan universal al mismo tiempo! Desafortunadamente Cardoza y Aragón no ha sido un buen propagandista de lo que hace.

Para organizar de alguna forma la producción poética de Cardoza y Aragón me he ceñido a la división que hiciera recientemente Fernando Benítez y que me parece acertada.(6)

En cuanto a la prosa, el mismo Cardoza ha confirmado la idea de cuán arbitrario resulta separarla de su poesía. Dijo en una entrevista que le hiciera Cristina Pacheco:

—Por el título de este nuevo libro uno podría suponer que te consideras más poeta que prosista.
LC: Este asunto lo captó muy bien Villaurrutia, quien explica que lo que mueve e impulsa mis

textos es siempre el sentido poético. En este punto de vista apoyo una de mis tesis acerca de que la poesía se da perfectamente en prosa.

—Pero requiere de lenguajes distintos, ¿no te parece?

LC: Entre cierto tipo de prosa y de poesía no hay diferencia alguna. El tema queda muy bien aclarado en dos de los epígrafes que puse a la Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo. Uno es de Shelley y dice: “La distinción entre poetas y escritores en prosa es un error vulgar.” Pound, por su parte, asegura que “La poesía debe estar tan bien escrita como la prosa.”

—Pero expresan dos tipos de mentalidad, ¿no?

LC: Desde luego que para ser poeta en toda la extensión de la palabra se necesitan muchas vivencias, una sensibilidad especial y la vocación que aparece misteriosamente.(7) (El subrayado es mío).

Aparte de los libros, Cardoza ha publicado abundantes escritos en revistas y periódicos. En seguida me refiero a algunos de ellos. De particular relieve considero los publicados en El Imparcial de Guatemala. Estos los he recopilado a través de varias jornadas de trabajo de archivos y juzgo que su totalidad debería editarse en un volumen.

Con intención meramente didáctica separaremos en dos vertientes su creación: poesía y prosa. En seguida reseñaré las obras que pude conseguir, así como los artículos de Cardoza que pude obtener en el diario El Imparcial, y otros escritos en torno a él.

1. Poesía

a. Primera etapa: “poemas vanguardistas”

1) Luna Park, Poema, instantánea del siglo 2X, París, Ediciones Excelsior 1924, Entrée de José D. Frías. (dos ediciones). Su primer libro, dedicado a Enrique Gómez Carrillo. Sus primeros tanteos en nuevas formas. Rebosa ímpetu, juventud y esperanza.

2) Maëlstrom, Filmes Telescopiados, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Editorial Excelsior, París 1926 (cuatro ediciones): sobresale el sentido lúdico que logra paradójicamente rescatar la sombra trágica del siglo XX a través de un “clown”.

3) Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo: El Libro de Guatemala, Guatemala, 1948 (segunda edición UNAM: 1969): estructurada en cuatro movimientos sinfónicos, sin nexo aparente. El hilo conductor sería la figura de Dante, aun cuando aparezcan las del propio autor, Luis, el niño y otras tantas de gran simbolismo. New York es, a su vez, un personaje aplastante, metálico y mecanizado que hace llorar a Dante cuando encuentra finalmente la vida en la tibia humildad del estiércol. Torbellino de fantasía y recuerdos. Con cierta desinhibición infantil —no en sentido despectivo, por supuesto— Cardoza escoge un tono poético para esta obra donde trata de asir lo inasible. El lenguaje utilizado es fluido, deslumbrante, en derroche de imágenes de gran sensualismo y sugestión, que obligan al lector a despojarse de su armadura lógica y sumergirse con el autor en un sondeo del alma humana.

b. Segunda etapa: “más preceptivo”

1) Quinta estación, Obra poética, Editorial Universitaria Centroamericana, San José de Costa Rica, 1972: esta recopilación recoge de manera fragmentaria y arbitraria parte importante de su creación poética.

2) Cuatro recuerdos de infancia

3) Entonces, sólo entonces

4) El sonámbulo, México, Taller poético, 1937.

5) Venus y Tumba

(Nota: todas estas obras poéticas aparecen recogidas en el volumen Poesías completas y algunas prosas, México, Fondo de Cultura Económica, 1977).

c. Tercera etapa: “prolongación de su particular surrealismo”. Prosa poética.

1) Dibujos de ciego, México, Siglo XXI, 1969: instantes de atisbos fugaces, pero al mismo tiempo profundos de su niñez y adolescencia. Prosa relampagueante, reveladora, madura, lírica como en pocos textos en verso. Algunas de las páginas más bellas están dedicadas a su hermano y desvelizan un tierno amor fraternal inconfesado.

2. Prosa

Comprende ensayo, crítica de arte, crónica, reflexiones políticas, etc.

a. Fez, ciudad santa de los árabes, México, Ediciones Cultura, 1926.

b. "Carlos Mérida," monografía, La Gaceta Literaria, Madrid, 1927.

c. Torre de Babel, Revista de Avance, La Habana, 1930.

d. Rufino Tamayo, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, México, 1934.

e. Catálogo de pinturas (sección europea), Museo Nacional de Artes Plásticas, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, México, 1934 (en colaboración con Xavier Villaurrutia).

f. Carlos Mérida, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, México, 1934.

g. La nube y el reloj, Pintura mexicana contemporánea, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma en Adelante, UNAM, México, 1940: En el prólogo de este libro, Cardoza intenta ordenar sus reflexiones estéticas; se afianza su pensamiento abierto y antidogmático. Condena el realismo —en su nivel más primario— como única vía para la expresión artística, por prosaico y poco elaborado artísticamente. Juzga que generalmente degenera en un arte en apariencia "comprometido", pero que la mayoría de las veces esconde oportunismo y mediocridad. El peligro reside en que puede originar falsedad de expresión y decadencia estética. Asimismo, aclara que no existe un arte proletario: lo que algunos llaman así es un producto prefabricado por burgueses para el supuesto alcance estético y ético proletario. Se debe, por lo tanto, acercar las masas al arte y no el arte a las masas. El arte verdadero se siente aunque no se logre explicar del todo: de ser explicable a cabalidad dejaría de ser dinámico; siempre queda en el destinatario una sensación de algo incompleto, pues presiente que el artista todavía tiene mucho que comunicarle. El verdadero arte busca expresar lo esencial y trascendental, no lo aparente y transitorio. Es indispensable que posea la perdurabilidad de la belleza formal, mediante la cual desafía al tiempo. La posición de Cardoza en esta obra es valiente y polémica si se tiene en cuenta

la ideología estética imperante, en ese momento, en los sectores socialistas, a los cuales se adscribe el autor: la del compromiso estético. El autor rechaza enfáticamente tal posición porque es incompatible con el valor específico de la belleza. Sin embargo, Cardoza no cae en un "gratuitismo", sino que afirma que el ser humano posee una necesidad esencial de belleza, que sólo el arte puede comunicársela. Su apertura lo coloca en la vanguardia estética en Hispanoamérica.

h. Orozco, Editorial Losada, Buenos Aires, 1942.

i. Mexican Art Today, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, 1943.

j. Prólogo a Andrés Henestrosa, Los hombres que dispersó la danza, Imprenta Universitaria, México, 1945 (nueva edición: 1960).

k. Apolo y Coatlicue, Ensayos mexicanos de espina y flor, Ediciones de "La Serpiente Emplumada", Secretaría de Educación Pública, México, 1944.

l. Retorno al futuro: Moscú, 1946, Letras de México, México, 1948 (Publicado en hebreo por Ediciones Achiabal, Jerusalem, 1950): Fruto de su breve experiencia en la URSS como embajador de Guatemala durante 1946. Iniciado en Moscú durante ese mismo año, es terminado en Bogotá en 1947 y publicado en México en 1948. Antes de ir a la URSS, Cardoza leyó textos adversos a dicho país, para obtener una visión más objetiva. Su perspectiva es entusiasta, pero honesta. Trata de despojarse de los restos de mentalidad burguesa para asir esta nueva realidad y su nuevo hombre. Se muestra partidario de un "socialismo abierto"; es decir, aprecia los logros del régimen socialista, recién salido de la guerra y del oscurantismo zarista, pero no cae en el fanatismo, pues comprende que la realidad humana es más compleja de lo que algunos científicos y sociólogos pretenden hacer creer y, por lo tanto, es prácticamente imposible lograr un sistema edénico, pero sí es factible acercarse a él. Reconoce, sin embargo, que la verdadera base de la libertad es económica: sólo cuando el hombre se despoje de tales cadenas invisibles, pero asfixiantes, podrá desarrollar sus plenas capacidades. En cuanto al problema estético, reconoce el intento soviético de sumar a la tradición la adaptación a nuevas circunstancias: este arte debe ser valorizado desde su propio contexto donde impera una mentalidad robusta y optimista. Desafortunadamente, la tarea inmediata

revolucionaria necesariamente ha supeditado la importancia de ciertas disciplinas, como el arte; pero, se ha corrido el riesgo del cansancio debido al didactismo. Posee Cardoza su interpretación particularísima de lo que es realismo socialista: experimentación de temas y formas, exploración de la realidad total (comprendida la interior) y, además, recreación y expresión individual y original. Concluye, pues, con que los factores del determinismo social son importantes en el escritor y su obra, pero no totalizan la complejidad del fenómeno artístico. Si ambos son verdaderos y grandes, escapan a los moldes y regls prefabricados. Cardoza acepta entonces el marxismo no como dogma, sino como actitud crítica y constructiva de la felicidad del hombre en esta tierra. El libro está dedicado a Franklin D. Roosevelt.

m. “Algo de lo que ha dado América Latina. Coatlicue y Papini, Apolo y nosotros” en Revista de Guatemala, Tipografía Nacional, Guatemala, 1947 (Año II, abril, mayo, junio, Vol. VIII, No. 4). El artículo —dedicado a Germán Arciniegas— es una respuesta a un texto de Papini: “Lo que no ha dado América”, y a quien el autor califica de “fascista clerical” de tercer orden, limitado en su perceptibilidad cultural y lleno de prejuicios. Trata el fenómeno indígena y las razones de su actual situación a partir del propio declive socioeconómico y cultural precolombino. Frente al indígena y el mestizo, el europeo muestra un indudable sentido de superioridad. También algunos mestizos. Y se dan asimismo las posiciones extremas y erróneas: o admiración incondicionada o rechazo racista; ambas fruto de la ignorancia y de la ausencia de conocimiento directo. Es necesario reconocer que constituimos la confluencia de dos culturas: la mediterránea española y la indígena. La aborígen es la más difícil de individualizar, por desconocerla en su estado original, pero continúa presente y actual. Lo nativo sobrepuesto a lo español es más valioso e interesante que lo contrario. Es necesario entonces el afianzamiento del mestizo y del cambio estructural de la sociedad; de esa manera crecerá la conciencia de la propia identidad.

n. Pintura mexicana contemporánea, Imprenta Universitaria, México, 1953.

o. El pueblo de Guatemala, la United Fruit y la protesta de Washington, Cuadernos Americanos, México, 1954. (También por Revista de Guatemala, Guatemala).

p. Guatemala, las líneas de su mano, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.

- q. La revolución guatemalteca, Cuadernos Americanos, 1955 (edición uruguaya: Pueblos Unidos, Montevideo 1956).
- r. Orozco; UNAM, México, 1959 (Segunda edición 1974).
- s. Nuevo Mundo, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960.
- t. México: pintura activa, Ediciones ERA, México, 1961.
- u. Prólogo para Antonin Artaud en México, UNAM, México, 1962.
- v. México: pintura de hoy, Fondo de Cultura Económica, México, 1964 (ediciones simultáneas en inglés y alemán).
- w. Perfiles: Balzac, Antonio Machado, Picasso, Alfonso Reyes, Cuadernos de la Casa de las Américas, La Habana, 1964.
- x. Círculos concéntricos, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1967. Recopilación de breves textos ensayísticos sobre temas literarios y plásticos. La mayoría de ellos centrados en una sola figura. Algunos de estos textos constituyen prólogos a libros. En mi opinión, es uno de los libros más bellos de Cardoza, quien logra sintetizar magistralmente en pequeños cuadros las figuras humanas de los artistas —muchos de ellos sus amigos, como Eluard, Artaud, Alfonso Reyes— al mismo tiempo que penetra con gran agudeza en sus obras sin recurrir a tecnicismos, sino creando a su vez pequeños poemas en prosa, disfrazados de ensayos.
- y. “La pintura y la revolución mexicana” en el tercer tomo de la obra colectiva Cuarenta siglos de plástica mexicana, Editorial Herrero, México, 1971.
- z. Prólogo y notas a José Clemente Orozco, El artista en Nueva York (Cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929), Siglo XXI, México, 1971.
- a¹. Discurso al recibir el Emeritissimum en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala en 1970, Revista Alero, Centro de producción de materiales de USAC, Guatemala, 1970. (No. 1, 1970). Una pieza importantísima en torno al quehacer humanístico en nuestro país y la responsabilidad social insoslayable de quien lo practique.
- a². Gunther Gerzo, UNAM, México, 1972.

a³. Traducción y prólogo de Rabinal Achí: El varón de Rabinal, Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala, Editorial Porrúa, 1972.

a⁴. Pintura contemporánea de México, Ediciones ERA, México, 1974.

a⁵. Prólogo a Kasimir Malevich, Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico, Editorial Grijalbo, México, 1976.

a⁶. Prólogo a Guillermo Toriello, Tras la cortina de banano, Fondo de Cultura Económica, México, 1976. Expone abiertamente su tesis en torno al fracaso del movimiento revolucionario de 1944, que es contrastante a la del propio autor, el ex-canciller Toriello, Cardoza opina que Arbenz debería haber continuado en el poder, pues el pueblo le hubiera respaldado.

a⁷. Poesías completas y algunas prosas, Fondo de Cultura Económica, México, 1977. El prólogo estuvo a cargo de José Emilio Pacheco, lo mismo que la "Bibliografía mínima", de donde obtuve los datos editoriales de la mayoría de los libros de Cardoza citados anteriormente.

Advertencia: Cuando en el presente trabajo cite la obra Guatemala, las líneas de su mano, me refiero a la Segunda Edición (Colección Popular), 1965, editada por el Fondo de Cultura Económica de México.

Por lo tanto, me limitaré a indicar solamente la página que corresponda a cada cita.

C. Recopilación de algunos artículos periodísticos publicados en el diario El Imparcial.

1. Escritos por Luis Cardoza y Aragón.

a. "En la Escuela de Artes Plásticas. Sobre las influencias del Renacimiento." (5 de junio de 1933, No. 4102, p.3-5). El Renacimiento todavía domina en parte la creación artística de este siglo. El romanticismo de los superrealistas consiste en su libertad creativa, pero se diferencian de los románticos del siglo XIX en que su desesperación es real y total. Lo que perdura en el arte es su contenido estético y no el ideológico. La masa busca

sus propias formas y no corresponde al burgués crearle su arte a la capa proletaria.

b. "La inquietud contemporánea" (fragmentos de una conferencia en la Universidad Nacional de México, sustentada en febrero de 1933. Primera de la serie), (sábado 17 de junio de 1933, No. 4113, Año XI, p.3-5). El artista no puede sustraerse a su momento histórico, pues su obra contiene directa o indirectamente las leyes del desarrollo social. Pero la interpretación social del arte ha sido llevada a extremos exagerados. El arte actual —del cual el autor enumera las características principales— es el resultado de la necesidad de la época. Expone la esencia innovadora del vanguardismo: antimimetismo. También define el surrealismo.

c. "Apuntes para un libro. Niñez en Antigua," II, III, IV. (jueves: 21 de diciembre, 1944, No. 7983, Año XXIII; viernes 22 de diciembre, 1944, No. 7984, Año XXIII; sábado 23 de diciembre de 1944, No. 7985, Año XXIII). Pintura poética de su ciudad natal. Describe la atmósfera crepuscular, fúnebre, irreal que constituye la esencia de dicha ciudad.

d. "¿Peras al olmo? Apuntes de la situación de la cultura guatemalteca." I, II, III. (miércoles 10 de enero, 1945, No. 7998, Año XXIII; viernes 12 de enero, 1945, No. 8000, Año XXIII; lunes 15 de enero, 1945, No. 8002, Año XXIII). Artículos de índole especulativa, alrededor del tema cultural, desde la particular perspectiva del autor, quien ha vuelto después de veinticuatro años de autoexilio. Trata de responderse a estas preguntas: "¿Qué somos para nosotros? ¿Quiénes somos? ¿Qué somos y quienes somos los guatemaltecos?" Cardoza afirma —con gran clarividencia basada en su formación ideológica— que Guatemala, país básicamente indígena, donde las clases se diferencian por el factor económico, atraviesa por una reforma proveniente de la clase media, no una revolución, pero que aun así es válida. La situación cultural se encuentra en el atraso, rodeada de vacíos prejuicios. Muchos de los artistas se hayan corrompidos por la política, en el peor sentido de la palabra. Insiste en la responsabilidad histórica de la actividad artística, pero le parece que la novela y el cuento que en esos momentos se hace es opuesta a su línea creativa. La justificación de su regreso a Guatemala reside en su deseo de participar en la transformación de su país.

e. "Contra viento y marea," I, II, III, IV. (sábado 27 de enero, 1945, No. 8013, Año XXIII; martes 31 de enero, 1945, No. 8016, Año XXIII; sábado 3 de febrero, 1945, No. 8019, Año XXIII). Cardoza asume una posición valiente porque sabe que será tergiversado por la mentalidad estrecha que impera. Aun cuando básicamente se refiera a la última obra de André Gide, *Los nuevos frutos*, aprovecha para hacer algunas reflexiones acerca de Guatemala, en el aspecto cultural.

2. En torno a Luis Cardoza y Aragón.

a. "Un Poeta nuevo, y nuestro," por César Brañas, (5 de enero, 1924). Presentación de la obra de Cardoza y Aragón: *Luna Park*. Se alude al deseo del poeta de sacudirse el provincialismo y utilizar moldes y técnicas audaces, como el versolibrismo, por ejemplo.

b. "Un poeta guatemalteco, el más joven poeta actual de América," por Ventura García Calderón, desde París, 15 de agosto, 1925. (Traducido para *El Imparcial* de la *Revue de L'Amérique Latine*, París, octubre de 1924). La referencia a su libro *Luna Park* alude a la utilización de técnicas contemporáneas. Lo enlaza con Apollinaire y Cocteau. Señala el carácter irónico y paradójico de este libro.

c. "Ritmo de México: Luis Cardoza y Aragón," por Raúl Leiva. (8 de abril, 1942). Subtítulo: "Aspectos en torno de una apasionante figura lírica de nuestro tiempo —Impresiones y comentarios de Raúl Leiva. (Dedicado a César Brañas)." Leiva señala el carácter angustioso y trágico de la poesía cardoziana. Revela los gustos poéticos de Cardoza: Cernuda, lo mejor de Darío, Unamuno, Pellicer, Gorostiza, Villaurrutia. A la acusación de desarraigo, responde con la intención de Cardoza de dar a conocer rasgos inéditos del continente hispanoamericano.

d. "Después de una polémica. Intelectuales jóvenes al lado de Luis Cardoza y Aragón." (17 de septiembre, 1942). Los integrantes del grupo Saker-Ti defienden la verticalidad de Cardoza.

e. "Ideas predominantes en *Retorno al futuro* de Luis Cardoza y Aragón", por César Brañas. (18 de septiembre, 1948). Brañas considera honesta la intención de Cardoza de ofrecer un

testimonio objetivo e imparcial sobre su estancia en la Unión Soviética, pero cree que lo que logra es un texto polémico y simpatizante hacia ese tipo de gobierno. No pone en duda la sinceridad y apasionamiento del izquierdismo, cada vez más radical, según César Brañas, del autor. La obra presenta un estilo claro, preciso y, en ciertos trozos, como las obras de mejor calidad producidas en Hispanoamérica. Brañas cree hallar la debilidad de esta obra en que pesan más los textos propagandísticos o lo científico, que los episodios propiamente humanos, donde puede desarrollarse con mayor amplitud la maestría poética de Cardoza y Aragón, por lo que considera que puede encasillarse como un "ensayo prosaico". Sin embargo, comparte la opinión del autor de que el arte no puede nunca estar "al servicio de".

f. "Sincrónicas de Arqueles Vela: Luis Cardoza y Aragón," por Arqueles Vela. (3 de octubre, 1959). El autor recuerda su encuentro con Cardoza en París y cómo éste lo inició en la apreciación de la plástica. Su distanciamiento posterior cede al recuerdo de la amistad.

g. "Pintura y pintores de México: Orozco ante Cardoza y Aragón." (2 de enero, 1960). (Reproducción de "Diorama de la Cultura" del periódico Excelsior, México, 20 de diciembre, 1959, por Pedro Alvarez del Villar). Se refiere al libro publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Cardoza no sólo valoriza a Orozco, sino que explica el muralismo mexicano en general. Cardoza incluso puede parecer frío y objetivo, pero nunca se muestra tedioso, técnico y esotérico. Más bien, quien lee a Cardoza parte en una aventura hacia el descubrimiento de la escena plástica.

h. "Obra sobre arte egipcio. Con valioso prólogo de un guatemalteco." (9 de abril, 1964). Se refiere al libro El arte egipcio, editado por el Fondo de Cultura Económica de México y Buenos Aires, con prólogo de Cardoza.

i. "Libros de arte: México, pintura de hoy. (16 de junio, 1965). Reproducido por El Imparcial, tomado de Excelsior de México, por Roberto Venegas.

j. "Cardoza y Aragón ha sido propuesto para Premio Lenin". (31 de enero, 1970). Dicho premio ya ha sido adjudicado anteriormente a valores hispanoamericanos tales como Siqueiros, Neruda, Asturias. Un grupo de intelectuales y artistas mexicanos se unen para solicitarlo en favor de Cardoza y Aragón.

k. Fotografía con Miguel Angel Asturias y Carlos Solórzano, a propósito de la más reciente novela de Solórzano, (13 de abril, 1971).

l. "Disco de Cardoza y Aragón," por Fedro Guillén. (21 de octubre, 1971). A propósito del disco editado en la serie "Voz viva de Latinoamérica" por la Universidad Popular de México. (La presentación está a cargo de Luis Rejani). En este disco se escucha un fragmento de la "crónica-ensayo" Guatemala, las líneas de su mano y de la Sinfonía del Nuevo Mundo. Guillén hace el elogio del hombre y el poeta, cuyo reconocimiento total todavía no se le hace en su propio país.

m. "Filosofía social en El Imparcial: Luis Cardoza y Aragón, año de 1945," por César Adolfo Alarcón. (14 de marzo, 1975). Alarcón analiza el pensamiento cardoziano basándose únicamente en escritos del período de enero y febrero de 1945, al regreso de Cardoza a Guatemala, por lo que Alarcón considera que ofrecerá una visión relativamente limitada. Estos son los lineamientos principales que encuentra: protesta que lo conduce al pesimismo y a la censura del medio; existencial necesidad de "religión revolucionaria"; actitud emocional, personal y subjetiva; dramática situación del intelectual guatemalteco; la revolución que presenta carácter mestizo y un reformismo no radical; la revolución debe transformar al hombre —élite directriz— y luego al pueblo; función histórica del intelectual anticontemplativo; el marxismo de Cardoza es un humanismo; fe en el hombre del presente; la vida cultural no debe desligarse de la política: así se realiza una labor válida y el escritor asegura su oficio.

n. "El 15 de este mes entregan otro número de Serie Ediciones Populares de la Municipalidad." (15 de octubre, 1975). El pequeño texto recoge poemas de Cardoza; fue recibido por el doctor Carlos González Orellana.

o. "Luis Cardoza y Aragón: el poeta," por Julio Fausto Aguilera. (13 de noviembre, 1976). Aguilera —también poeta— califica a Cardoza y Aragón como el más grande y profundo de nuestros poetas del siglo XX y, a la vez, el menos conocido. Lo señala como "culto y difícil". Enfatiza su honestidad y firmeza en su postura política, y al mismo tiempo apunta hacia su versatilidad: ensayista, poeta, crítico. Los temas principales de su poesía son la soledad, la muerte, la infancia y su país, restringido a su Antigua natal. Señala asimismo la aproximación de Cardoza con el surrealismo. Cita el juicio de Anderson Imbert, el conocido crítico argentino, en Historia de la Literatura Hispanoamericana:

“es poeta difícil Cardoza y Aragón, por sus vertiginosas imágenes y sus exploraciones por mundos fugitivos; pero la conciencia de vivir uno de los momentos críticos de la historia y su preocupación por el destino del hombre lo iluminan.”

p. “De la Orden Diego Porres, en Antigua: Exaltación de Personalidad de Pedro Pérez V. al recibir condecoración,” por Mario Adler R. (19 de junio, 1978). Conjuntamente es entregada la presea a la familia de Luis Cardoza y Aragón como reconocimiento por sus altos méritos que enorgullecen a su ciudad natal, Antigua. Las palabras de elogio para el poeta estuvieron a cargo del doctor Luis Luján Muñoz.

q. “Cardoza,” por Fedro Guillén. (16 de diciembre, 1978). Exaltación de su figura en ocasión de serle entregado el “Quetzal de Jade” por la asociación de Periodistas de Guatemala.

r. “Una visita a Luis Cardoza y Aragón,” por Jorge L. Villacorta C. (27 de enero, 1979). Crónica de un encuentro amistoso en casa del poeta.

D. Marco histórico-cultural

Resulta absurdo intentar separar al hombre de su común denominador histórico compartido con sus semejantes en un momento determinado. Y más aún en caso del artista. Si alguien vive desde su particular sensibilidad y posición las crisis contradictorias del medio, es él. Las obras de arte no son meteoritos que caen arbitrariamente sobre el planeta terrestre. Todo lo contrario: de él se nutren —de su grandeza y miseria— para elevarse a iluminar al hombre en el conocimiento integral de los demás. Si no todos somos capaces de construir meteoritos, sí tenemos derecho a gozar de su luminosidad. La función del artista encuentra entonces plena justificación porque responde a la necesidad de belleza en el ser humano total, no en el ser manco que muchos sistemas se empeñan en producir en serie.

Es indispensable, pues, a mi juicio, elaborar un breve marco histórico referencial para poder apreciar globalmente la capacidad interpretativa y expresiva de un artista, aun cuando su obra se justifique por sí misma. (Y no por afán de cirugía). Precisamente para insertar la obra en las corrientes que le dieron vida, par indagar con cuánta fuerza fueron sorbidas por la creatividad del autor: de su transformación en objeto estético, en suma.

Al tratar de Luis Cardoza y Aragón, será necesario tomar muy en cuenta no sólo la historia de Guatemala —sin olvidarnos por un momento de la provincia antigüeña—, sino también la del mundo entero, pues su vida nómada, su afán universalista, su curiosidad insaciable, pero sobre todo su acendrado patriotismo lo hacen vivir lo universal en función de lo nacional. Ni por un momento desaparece de su corazón y de su cuidado su patria, Guatemala. Participa intensamente en los dos mundos —en lo político y lo artístico, que se dan en él en síntesis auténtica, como en poquísimos hombres de arte—, pero imponiéndose siempre con fuerza irresistible su sustrato guatemalteco.

1. Panorama del siglo XX

Dos guerras mundiales, Freud, la píldora, la bomba atómica, el alunizaje, la penicilina, Picasso, la televisión, Juan XXIII, las revoluciones socialistas, las computadoras, la "T.V. dinner", la contaminación, las marchas por la paz, el Ché Guevara, el Canal de Panamá, el "pop art", Viet-Nam, las drogas, los asentamientos urbanos, el mayo francés... Bajo el signo del cambio vertiginoso y de la angustia incontenible por la transformación violenta e inesperada de un universo barroquizante, cuya decadencia fue pintada como ningún otro como por Marcel Proust, con su prosa morosa y aguda, asitimos al ocaso de Europa y su carga de valores que se pretendían válidos para todo el mundo occidental. Las estructuras económicas y sociales mostraban abiertamente sus entrañas caducas. A esto contribuía el afianzamiento del pensamiento socialista y el anarquizante, que abría horizontes impensados para la organización política tan sólo pocas décadas atrás. El declinar de las monarquías, el ocaso del liberalismo burgués europeo, con la consecuente pérdida total de sus colonias, hacían surgir abiertamente la agresividad competitiva de las nuevas naciones, los Estados Unidos en primer lugar, en su lucha por cobrar un puesto determinante en el poderío mundial.

La ciencia y la técnica, tan glorificadas durante el siglo anterior —resabios del iluminismo—, cobraban una temible carta de ciudadanía, relegando los valores propiamente humanísticos al rincón de los objetos antipragmáticos. La anarquía y el descontento —no desaparecidos del todo todavía en Europa— fomentaron un sombrío nacimiento: se empezaron a oír los primeros pasos de las negras botas fascistas. Total negación y mediocrización de las capacidades humanas. Macabros fueron sus saldos, desde la Guerra Civil Española, hasta los hornos humanos hitlerianos; y otros menos graves, pero patéticamente "kitsch",

como los carnavalescos ceremoniales mussolinianos. Y vino la Segunda Guerra Mundial, donde el hombre se acercó al abismo de la guerra nuclear, destrucción inmediata de la especie. Infierno espantosamente real.

La lucha se polarizó durante la segunda posguerra, con la famosa "guerra fría", que puso al desnudo, sea la mano de hierro staliniana que encarcelaba intelectuales y artistas, casi como una premisa necesaria para el desarrollo económico del sistema socialista, a su vez previo paso hacia la sociedad comunista sin clases; sea el macartismo más oscurantista e injusto, aunado a un insaciable e inhumano deseo de expansión de poderío capitalista e imperialista en su última fase, a través de la explotación de los países subdesarrollados, con la complacencia de las clases poderosas y dirigentes de éstos.

La guerra del Viet-Nam puso al desnudo la crisis del capitalismo a través de la denuncia airada de los propios jóvenes norteamericanos —siempre la juventud es la parte más representativa de un país— a quienes no satisfacían ya los habituales anestésicos: la televisión a colores, los juegos de fútbol, los restallantes supermercados, etc. Síntoma de que algo andaba mal y que alcanzó límites insospechados por las computadoras: el movimiento hippie, que si en un primer momento es comprensible como protesta contra todo un sistema deshumanizador de vida —el "american way of life"—, como poética vuelta a la naturaleza, desafortunadamente degeneró en una pasividad tan lamentable, como la de la famosa y escuálida "mayoría silenciosa" nixoniana.

A los sistemas de rígida ortodoxia socialista se opuso valientemente el "socialismo del rostro humano" checoslovaco, impulsado por Dubcek y la espléndida llama viva de Jan Pallach. Paralelamente el mayo francés puso al borde de la crisis a figuras tan respetables como el mismo De Gaulle. Se generaría asimismo una nueva variante occidental: el Eurocomunismo. Pero los tanques soviéticos arrasaron toda esperanza de cambio en los países íntimamente ceñidos a su órbita, y las condenas a los intelectuales y artistas, siguen.

Diversas versiones del socialismo se dieron en algunos países europeos: la socialdemocracia. Con miras desarrollistas y reformistas han tratado de transformar su realidad, y aun cuando no lo hayan logrado plenamente, sus realizaciones han mejorado indiscutiblemente el nivel de vida y la participación de los habitantes en la actividad política. El caso de los países

escandinavos es un ejemplo. Afortunadamente los dos últimos bunkers fascistas cayeron ya: España y Portugal. Dos países que a tientas, pero sin temor, se han quitado la venda de los ojos y de la boca para buscar su camino.

La revolución cubana constituye un fenómeno insólito. Versión muy particular e hispanoamericana del socialismo. Pudieron evitar en parte los errores de la ortodoxia rígida y los de las revoluciones reformistas capitalistas, las cuales no atacaron el mal desde abajo, con un corte radical. Los logros han sido impresionantes y han otorgado nuevo rumbo a la situación política del continente.

Las actuales potencias, se suman ahora la china y la árabe. La crisis del petróleo y la belicosidad judío-árabe están por terminar todavía. Somoza se ha desmoronado. Idí Amín terminó con sus desplantes simiescos. Hispanoamérica crece en su lucha por la verdadera libertad, que está todavía por alcanzar. En tiempo de crisis el enfermo reacciona violentamente. Y ni la tibia o encendida mano de algunos elementos de una nueva Iglesia han sido capaces de contener la ira de los que en nada quieren ceder. Pero la juventud de todo el mundo conduce y mantiene la esperanza. No en vano mucho de ella se ha sacrificado generosamente.

Siglo de cambio y violencia, de conquistas increíbles, pero también de horrores y amenazas latentes inconcebibles y aparentemente anónimas. Ya no el altivo ejército decimonónico, sino el inmediato y mortal botón que desencadena una guerra nuclear. Pero lo más trágico y condenable es la guerra no declarada: la violencia cotidiana, desproporcionada e injusta del poderoso contra el indefenso.

Frente a esta situación infrahumana, el artista se ha rebelado consciente o inconscientemente, de diferentes formas en diferentes etapas y en diferentes regiones, durante este siglo. Con malestar, insolencia, pero con búsqueda y hallazgos estéticos extraordinarios para la historia del arte, como en las vanguardias europeas; con desgano y pesadumbre a través del existencialismo de posguerra; o con rabia apenas contenida en la literatura de denuncia, no sólo en Europa —el neorrealismo cinematográfico italiano, por ejemplo—, sino sobre todo en Hispanoamérica. Después de un modernismo necesario para buscar nuevas formas, se retoma lo propio; se empieza a conocer y valorizar —a tientas si se quiere—, mediante los movimientos regionalistas—, para universalizar cada vez más su malestar, tan fácilmente palpable, para quien viva en estos países.

2. Problema estético: generación de polémicas sobre el concepto y función del arte.

Por supuesto, la insurrección espiritual generada desde principios de este siglo se manifestó a través del arte, desde muy temprano. La trascendental y genial innovación del Picasso data desde los años diez, por ejemplo.

A una realidad cambiante, en crisis vertiginosa, debía corresponder una nueva estética, no ya mórbida y complaciente como lo peor del romanticismo, el modernismo y el realismo, sino algo nuevo y vigoroso. Radicalmente diferente de todo lo que queda atrás son las expresiones de los artistas del siglo XX, quienes continúan en constante y dinámica transformación.

Pocas veces fueron tan copiosas las polémicas. Y tenía que ser así, pues la fisonomía del arte, como la vida de este agitado siglo, adquiriría un cambio radical. No todos estaban —e inclusive están— preparados para aceptarlo, por supuesto. Los propios artistas rechazaban de una vez por todas el mimetismo sostenido a través de muchos siglos desde Aristóteles y se empeñaban en mostrar con altanería la unicidad y originalidad de su obra, que ahora surgía directamente desde lo más recóndito del hombre para ser ella misma un objeto perfectamente diferenciable. Me he estado refiriendo a los movimientos vanguardistas, por supuesto.

Por vanguardismo entenderemos en este estudio, y de acuerdo con la tesis cardoziana (ver el artículo “La inquietud contemporánea” ya citado anteriormente) que el arte no se adelanta —eso tiene resabios militaristas tan ajenos a la esencia artística, que es libre por naturaleza—, sino que camina al ritmo de su tiempo. El verdadero artista no vislumbra propiamente, sino que posee la capacidad intuitiva de captar lo que se está gestando en ese determinado momento.

Algunas de las características más importantes y que casi todos los movimientos vanguardistas tienen en común son:

- a. reacción estética frente a la crisis de valores del mundo occidental.
- b. reacción contra el romanticismo y el realismo en su variante naturalista: mientras el realismo es mimético, busca una perfecta adecuación entre representación y cosa representada, separa el contenido de la forma, acentúa el “contenidismo” y es

de tendencia conservadora, el vanguardismo es esencialmente antimimético, pues considera al arte un "artificio", la adecuación es arbitraria entre representación y cosa representada, fusiona el contenido y la forma, le da importancia preponderante a ésta última y presenta una tendencia hacia la ruptura y experimentación.

- c. tendencia al ateísmo.
- d. revalorización de artistas como Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire.
- e. influencia de teorías socialistas y anárquicas.
- f. descubrimiento de la dimensión inconsciente, la sexualidad y el sueño por Freud.
- g. influencia de la mecanización e inventos científicos.
- h. ansia de renovación cultural.
- i. vitalismo, experimentación de nuevas técnicas, ruptura, anticonformismo formal.
- j. importancia del género poético: predominio de sentimientos y palabras sobre ideas y conceptos.
- k. ausencia de intencionalidad política y social.
- l. polémicas.
- m. elitismo: frente al realismo, que satisfacía las necesidades de la burguesía, los movimientos vanguardistas continúan la línea de los simbolistas, donde hay una aparente ruptura entre la comunicación autor-lector.
- n. exaltación del antiheroísmo: será llevada al extremo posteriormente por los existencialistas.
- o. integración y destrucción de las barreras entre las artes: abolición del concepto de género.
- p. relación sadomasoquista entre público y artistas.
- q. importancia esencial de la subjetividad creadora.
- r. "irritar al burgués": irreverencia ante valores conformistas.

s. publicación de manifiestos que resumían teorías estéticas de cada movimiento.

t. carácter de movimiento subrayado por:

- 1) homogeneidad
- 2) común voluntad de estilo
- 3) ruptura e inauguración estética
- 4) agrupación no sólo cronológica, sino de personalidades afines
- 5) corta duración

u. fracaso de unión entre vanguardia estética y vanguardia política.

v. importancia estética de la palabra: más allá de lo puramente conceptual.

w. localización geográfica y cronología: cubren aproximadamente el período de entreguerras (1920-1940) y se localizan en Europa, prevalentemente en Francia, desde donde irradiarían a otros continentes.

x. antecedentes: desde los clásicos, pasando por los simbolistas y otros, quienes aunque coetáneos no participaron directamente en tales movimientos, pero que constituyen las columnas fundamentales de la literatura del siglo XX.

y. evolución: dos períodos

- 1) innovación: florecimiento de nuevas escuelas literarias, después de la primera posguerra.
- 2) asimilación: consolidación y expansión de algunos elementos aportados por el vanguardismo a la literatura de la segunda posguerra.

Muchas fueron las variantes que presentó la vanguardia. Cinco de sus movimientos principales y representativos fueron:

a. Expresionismo (1910). Surge en Alemania. La realidad es deformada por el artista, quien posee un sentido trágico y una finalidad humanitaria no sólo de su arte, sino de la vida en general. De tendencia barroquizante, la crítica social implícita en su obra lo inserta plenamente en su momento histórico, por lo que fue duramente reprimido por el fascismo. Entre sus

cultivadores y posteriores seguidores en el drama, la novela, la pintura y la ópera se encuentran: Grosz, Munch, Roualt, Modigliani, Mahler, Schöenberg, Brecht, Brod, Gropius, la Bauhaus, Lang, Welles.

b. Cubismo (1907). Francia. Lo esencial reside en la captación de la realidad desde diferentes puntos de vista. Nunca como entonces surge la autonomía absoluta de la obra de arte como objeto real. Su simultaneidad logra collages extraordinarios no sólo en pintura, sino también en la literatura mediante la asociación ilógica del lenguaje y la utilización del código gráfico. Un elemento muy importante introducido por el cubismo es el humorístico, definitivamente antisentimentaloides y lúdico por excelencia. Entre su grupo, bastante disciplinado, podríamos citar a Picasso, Klée, Bracque, Gris, Miró, Apollinaire, Jacob, Cendrars y con un rasgo muy propio al "creacionista" Vicente Huidobro, poeta chileno.

c. Futurismo (1909). Nace en Italia. Tratan de aprehender la realidad en movimiento, lo que será traducido por la simultaneidad de sensaciones e ideas. Desafortunadamente el futurismo fue más rico en ideas que realizaciones. Su admiración por el maquinismo fue sorprendente. El futurismo lanzó las bases para una estética posterior de tinte fascista, debido a su exaltación de la intuición y sensualismo "latinos", de lo "viril antifeminista", de su tendencia conservadora que inculcaba el valor, la audacia y por ende la acción y la revalorización del nacionalismo, del patriotismo y la guerra. Por su concepción espacial-tipográfica del texto, puede señalarse como precursor de la escritura automática surrealista. Cultivaron la poesía, la pintura y la ópera. La figura central fue Marinetti, seguido parcialmente por Prezzolini, Papini, Carrá y Severini. Con la variante rusa —el futurismo ruso— se manifiesta el fracaso de la identidad entre vanguardia estética y política: Maiakowsky. Posteriormente dirigirán el Círculo Lingüístico de Praga y finalmente sientan las bases del estructuralismo.

d. Dadaísmo (1915). Visión y manera de vivir, más que una estética. Nihilistas, irreverentes, lúdicos, vitales, experimentales. Expresión más trágica y auténtica del rebelde desesperanzado. La importancia de su obra artística, más que en la literatura, pintura y escultura, reside en sus panfletos. Algunos exponentes: Tzara, Picabia, Arp, Duchamp, Vaché, Rigaut, Ball, Prévert.

e. Surrealismo (1922). Como antecesor lejano podemos mencionar al romanticismo negro y maldito. A los poetas

Lautréamont, Rimbaud, e inclusive a Sade y Jarry. Asimismo el dadaísmo, de quien es la consecuencia inevitable e institucionalizada. Tampoco puede obviarse la importancia del manejo literario del "fluir de consciencia", trabajado primeramente por Dujardin. Antirrealista, antinaturalista, antirracionalista. Su propósito no era específicamente literario, sino que buscaba además resolver las contradicciones que encarcelaban al espíritu: vigilia-sueño, realidad-ensañación, razón-locura, objetivo-subjetivo, percepción-representación, pasado-futuro, sentido colectivo-amor, vida-muerte. Los filones más cultivados fueron la pintura, la poesía, el cine, ya que el mundo interno y fantástico es más fácil de trasladar visualmente, a causa de que no es analizable a la luz de la lógica y la razón, por lo que permanece con más validez en la pintura y cine (imagen) que en la poesía (palabra). Indudablemente su sumo sacerdote fue Breton, autor de numerosos manifiestos y polémicas. Como técnicas que lo caracterizan pueden mencionarse la escritura automática, el humor objetivo (negro), el azar objetivo: lugar geométrico, coincidencias turbadoras que devuelven el poder mágico al lenguaje, y en cuanto a metáforas e imágenes buscaban lo inesperado e insólito, mediante la asociación arbitraria y original. Muchos de sus integrantes: Desnos, Eluard, Aragon entraron y salieron muchas veces de su seno. Otros exponentes, además de los ya citados son: Dalí, de Chirico, Buñuel, Ernst, Artaud. En suma, los surrealistas trataban de liberar al hombre en todos sus niveles, o sea partir de la libertad interior para alcanzar la libertad exterior. Fue el movimiento vanguardista más importante —a pesar de sus rupturas internas, entre los comprometidos y no comprometidos con el partido comunista— por su radio de acción tan vasto, ocasionado, sin duda, por la sugestiva puesta en discusión al rostro interior y hasta entonces públicamente escondido del hombre.

3. Vanguardismo en Hispanoamérica.

Los movimientos vanguardistas proyectan su influencia en España e Hispanoamérica de una manera relativamente escasa y tardía. La conexión se explica a través de la vinculación —en el caso de los artistas hispanoamericanos— por medio de lecturas de los artistas españoles y franceses o vivencias directas: muchos de los escritores más importantes hispanoamericanos vivían por ese entonces en Europa. Como carácter particular van, posteriormente, a revalorizar y aportar elementos indígenas. Los géneros más cultivados fueron también la pintura y la poesía. Entre sus exponentes se encuentran: Vallejo, Borges, Neruda, Huidobro, Paz, Guillén, Rivera, Carpentier, etc. Se acentúa de esa

manera una de las características que van a señalar a la literatura de muchos países del continente: la que se hace en el exilio, voluntario o impuesto.

Luis Cardoza y Aragón es una pieza fundamental del vanguardismo hispanoamericano, específicamente en su variante surrealista. Esto se explica por su formación, su vivencia directa de dichos movimientos y por encontrar en ellos el cauce apropiado para su honda visión lírica del mundo y por su espíritu libre y rebelde, lo cual en ningún momento, y es necesario subrayarlo, va a alejarlo de los problemas que afectan al hombre del siglo XX.

Posteriormente, al artista se le reclama una participación más inmediata en la lucha política. Ya precisamente en el movimiento surrealista se habían dado las fisuras internas entre los alineados y no alineados al comunismo. Algunos, como Aragón, se declararon favorables a la integración ética y estética, aunque años después fuera rechazado por el propio partido. La confusión ideológica comenzaba a adueñarse de los dirigentes, quienes con tono exigente y una apreciación estética muy estrecha demandaban un "arte de compromiso", dirigido exclusivamente a la concientización del lector. Todo el resto era decante y burgués. Hasta Picasso. Un canal tan angosto difícilmente podía dejar pasar grandes obras, que por lo general rebasan y crean su inimitable molde. La militarización no opera en el arte. Son escasísimas las obras creadas en esa atmósfera que guardan validez actualmente.

Sin embargo, tales ideas o tendencias encontramos campo fértil en Hispanoamérica por razones muy fácilmente explicables: en primer lugar, la ausencia de una tradición literaria sólida y establecida; además la mayoría de los artistas no había tenido oportunidad de tener un contacto inmediato y directo, sino de tercera mano con la vanguardia y su contexto —y no digo con esto que los artistas hispanoamericanos necesariamente deberían haber elaborado un arte vanguardista, por supuesto. Luego las condiciones socioeconómicas y políticas favorecían una expresión que revelara y rebelara al hombre de estas tierras: darle conciencia de su propia identidad e incentivarlo hacia la lucha revolucionaria; además de esa manera se trasladaba a los lienzos y a las páginas toda la ira acumulada por tantos años de explotación. Desafortunadamente las buenas intenciones y lo razonable de esta posición no exime a muchas obras —no todas— de su miseria estética. Con la perspectiva que tenemos a este punto de la historia de la literatura hispanoamericana, la

apreciamos en conjunto como un paso necesario y muchas veces extraordinariamente bien logrado de una literatura con un rostro propio.

Pero la polémica continúa en torno al mismo asunto. Periódicamente salen a flote los mismos argumentos, en pro y en contra.

4. Guatemala en el siglo XX

a. Primeros años post-independentistas

Casi sin darse cuenta, Guatemala entra en el siglo XX. Persistía el adormecimiento en todos los niveles. Se prolongaba un liberalismo tan explotador como el sistema colonial. El poder económico sólo había pasado de las manos españolas a las criollas.

En este recorrido debe tenerse presente el lapso (1839-1871) aproximadamente, cuando el partido conservador a través de la figura de Rafael Carrera domina el aparato gubernamental. En ese período la cultura oficial retoma los modelos de la colonia y somete la vida institucional a los dictados de la más rancia ortodoxia católica. Las realizaciones liberales son abolidas. Los políticos liberales son perseguidos y el clima general es de hostigamiento hacia cualquier asomo innovador. Durante aquel período se pierde el territorio de Belice riquísimo en aquel entonces en maderas preciosas y que significaba para Guatemala un litoral estratégico. La economía es manejada por un pequeñísimo grupo de terratenientes y prestamistas, sumados a un también reducido número de comerciantes. Latifundista y mercantilista, una imagen de aquella sociedad somnolienta puede obtenerse en los cuadros de costumbres de José Milla.

b. La Revolución Liberal

La Revolución Liberal fue de aparente carácter progresista, porque existió un vacío entre sus retóricas leyes y discursos —teoría— y su aplicación en la realidad —praxis. Su ideología, que acentuaba el individualismo burgués, puede rastrearse desde finales del siglo XVIII en las ideas iluministas que impulsaron a algunos independentistas, pasando por los regímenes reformistas de Gálvez y Morazán (1829-1839), hasta la implantación del régimen de Justo Rufino Barrios en 1871 y su decadencia total con las dictaduras de Estrada Cabrera y Ubico.

La transformación agrícola se circunscribió al monocultivo de exportación: el café, y de esa manera se insertaba a nuestro país en el colaboracionismo de los países subdesarrollados, productores de materias primas, en la división internacional del trabajo que demanda la expansión del capitalismo mundial. Por lo tanto, sus realizaciones en lo económico, en tiempo de Barrios se encaminaron a la destrucción del latifundio y privilegios del clero y a multiplicar arbitrariamente la propiedad privada, o a pasarla a manos de elementos que surgían de las capas medias allegadas al régimen —quienes constituyeron a su vez latifundios vastísimos—, o a desintegrar propiedades comunales indígenas, o a transferir títulos de propiedad no registrados, pero de hecho pertenecientes por antigüedad a muchos indígenas. Aun cuando se otorgara al Estado facultades promotoras en algunos aspectos de la vida institucional, éste no supo impulsar el crecimiento de lo que debería haber sido su base: una robusta burguesía. Básicamente el desarrollo económico, centrado en el monocultivo de exportación cafetalero, benefició a las clases pudientes. Sólo modesta, surgió una timorata clase media.

Aparecen como inevitables dos fenómenos, estimulados por la creciente dependencia de Inglaterra y Estados Unidos —nuevos amos—, y por el surgimiento y aceptación de las teorías racistas europeas, que sostenían la supremacía de la raza blanca: se solicita la inmigración europea y se otorgan cuantiosas concesiones a compañías extranjeras.

Pero la estructura rural y arcaica sostenida por las dictaduras militares continuaba. Y se prolongaba la polarización de los dos núcleos sociales mayoritarios en una relación asocial y acultural. Era necesario mantener al indígena en la ignorancia para contribuir al sostén de la empresa agrícola con los menores gastos. Otros dos errores fueron el fortalecimiento del ejército, sin inculcarle una ideología precisa, que se traduciría más tarde por la ausencia de lealtad; y la fusión de muchos de los dirigentes liberales con la antigua clase dominante, sea por lazos matrimoniales sea por intereses económicos, lo que le restó su empuje inicial.

Una de las metas del liberalismo era la transformación del sistema educativo, tratando de que éste fuera laico y gratuito —la separación entre Estado e Iglesia fue total—, y la multiplicación de la enseñanza práctica y técnica e introduciendo elementos de cambio a través de adelantos científicos y técnicos. Metas estas cumplidas reducidamente, de tal manera que alcanzaron a élites

sin desplazarse a la mayoría de habitantes. Es cierto que a estas minorías fueron integradas, a través de becas, estudiantes del interior del país. Pero su cantidad fue muy pequeña y el sistema educativo se encargó de insertarlos en el esquema social vigente. A pesar de esta función de la escuela, algunas mentes lúcidas e inquietas otearon nuevos horizontes y por su cuenta se labraron una cultura contestataria.

Si durante la Colonia la cultura española de carácter peninsular dominó, hasta casi asfixiarlas, las pocas expresiones de arte popular —por ejemplo el teatro callejero— vigiladas por el inquisidor Santo Oficio, que reprimía cualquier intento desviacionista tanto en el campo ideológico como en la creación artística y cultural, este fenómeno no cambió gran cosa después de la Independencia. Es entonces, cuando se afirma la dominación económica y política de los grupos criollos. Inicia la adopción deliberada de variados patrones culturales: continúa la admiración por Francia y surge el interés por Inglaterra y los Estados Unidos. Esta admiración incondicionada hacia todo lo extranjero —síntoma de una falta de identidad propia— va a provocar el surgimiento de una “cultura” elitista, de importación, muy discutible en cuanto a calidad estética, a la cual se le van a realizar ligerísimas alteraciones locales.

En cuanto a la literatura centroamericana en general, se produce, como bien lo señala Sergio Ramírez en su ensayo “Balcanes y Volcanes” (ver bibliografía), un acceso sincrónico de expresiones artísticas europeas de un anacronismo, del que casi ya no se despojarían. Y por otro lado, la acendrada opinión de que cualquier cultura con calidad “progresista” —otro adjetivo muy admirado en la época, inclusive para el arte—, debía por fuerza canalizarse a través de lo europeo.

Las primeras manifestaciones literarias van surgiendo en Guatemala a través de un lento proceso, que en el siglo XIX produce como nombres representativos a Milla, a Batres Montúfar, a Diéguez Olaverri. Ya a finales del siglo XIX, durante el inicio de la época dorada del café, las letras centroamericanas adquieren uno de sus rasgos más notables: su contemporaneidad. Dos corrientes principales serán los cauces donde se moverán los autores: el modernismo, que es la respuesta artística al liberalismo y que con su carácter europeizante y desarraigado —tan patético en muchos casos—, lanzaba una crítica indirecta a la pobreza intelectual del medio, a la par que conduce a los autores a un perenne exilio cultural, aun cuando permanecieran en las polvorientas provincias. Por otro lado, el costumbrismo,

con su visión romántica y localista del agro, culminaría con el regionalismo. Los temas locales eran tratados con más buena intención que con conocimiento de causa, pues no se da, al menos en Guatemala entre 1900 y 1944 el caso de un escritor de origen auténticamente campesino o proletario. De suerte que los textos están concebidos desde una perspectiva pequeño burguesa que desconoce la realidad que pretende tratar, por lo que, con escasas excepciones, saben a inautenticidad.

c: Dictaduras y dictadores

Nacen posteriormente las repúblicas bananeras. En Guatemala, después de la tenebrosa dictadura del licenciado Manuel Estrada Cabrera, que abarca del año 1899 a 1920, y que en el fondo prolonga y agudiza un sistema liberal ya desgastado, aunado a la represión caprichosa del mandatario. Surge el movimiento unionista, que tan sólo agrega al programa liberal la toma de conciencia del "problema indígena", el antimilitarismo y la defensa de los intereses nacionales comprometidos por Estrada Cabrera. Sus fórmulas de organización sociopolíticas son reformistas y artesanales. Las causas de la caída del régimen unionista, dirigido por Carlos Herrera, rico agricultor, pueden rastrearse en la oposición de este gobierno a los intereses crecientes de los monopolios norteamericanos, la ineptitud política de los dirigentes, provenientes en su mayoría de la clase alta, y la falta de control sobre el ejército.

La intervención directa y no sólo la vigilancia de los monopolios extranjeros fue entonces una realidad. Trajeron un progreso técnico que ellos mismos debían manejar. Convivían pacíficamente con la vieja oligarquía terrateniente que no necesitaba mecanización. El comercio se hizo dependiente casi en su totalidad de los Estados Unidos.

En 1921, el general José María Orellana derrocó al gobierno de Herrera. Desarrolló un gobierno en la misma línea entreguista de Cabrera hasta 1926, cuando murió preparándose para otro período presidencial. Surge un débil gobierno de transición, el del general Lázaro Chacón, que cubre de 1928 a 1930, y el cual inició una tímida apertura democrática. En este clima propicio se produjo agitación en sectores universitarios y obreros, los cuales emprendieron de esta manera el inicio de la toma de conciencia de clase y propiciaron la infiltración de ideas socialistas.

Después de dos breves y fugaces gobiernos, el de Baudilio Palma y el del general Manuel Orellana, llega el general Jorge

Ubico al poder, el cual retendría con mano firme durante largos catorce años, hasta ser derrocado por la Revolución del 20 de octubre de 1944.

Su gobierno se caracterizó por la represión y por la economía mal planificada, que no pudo superar la crisis de la baja del café y la depresión económica mundial. La tierra estaba repartida injustamente: se calcula que el 90o/o estaba en manos del 6o/o de la población. Era un hecho la descapitalización de parte de los monopolios extranjeros. La dependencia exclusiva de las fluctuaciones del monocultivo en el mercado internacional bajó gravemente los ingresos por exportación. La clase media carecía de fuentes de trabajo y los salarios eran insuficientes. La clase alta se encontraba maniatada en cuanto a la ampliación y modernización de la producción, que básicamente seguía siendo agrícola y no industrial. Faltaba además la gestación de un mercado de consumo interno, fenómeno que durante la guerra enfrentaron acertadamente otros países hispanoamericanos. Como respuesta al caos, Ubico amplió los privilegios y concesiones al capital extranjero y acumuló reservas monetarias, congelándolas, sin tener la visión de que el capital debe circular para crecer.

Las condiciones sociales empeoraban: el desempleo se agudizaba tanto en el área rural como en la urbana, la explotación del trabajo indígena era vergonzosa. El incremento numérico y la progresiva toma de conciencia de la clase media, de donde surgirían posteriormente los dirigentes revolucionarios, acumulaba malestar por el peso de las instituciones anacrónicas.

A propósito de la situación cultural del régimen ubiquista conviene recordar que el imperialismo norteamericano no ofrece —directamente, al menos, a sus seudocolonias— ningún patrón cultural o de tradición; si a esto unimos el provincialismo y el estancamiento cultural, y la ausencia de una cultura urbana burguesa, el panorama es sumamente pobre y desalentador para el artista. La situación, con breves paréntesis, es patética:

Cercado por la pobreza ambiental, no tendrá otro remedio que escribir para la posteridad, una posteridad que al menos lo lea aunque no le haga justicia ni recompense ese heroísmo de existir a pesar de la negación que pesa sobre él, escritor sin lectores, sin librerías, sin editoriales, sin periódicos, sin revistas, sin crítica.”(8)

Profesional de tiempo libre, a quien nadie reconoce, si no él mismo y un reducidísimo grupo, la seriedad y validez de su oficio, tan respetable como cualquier otro.

La influencia cultural que ejercen sobre intelectuales y artistas en este período algunos países hispanoamericanos, como México y la Argentina, va a ser fundamental. Algunos han partido debido al exilio o autoexilio, sobre todos los guatemaltecos. Se desarrolla por esa época a plenitud la narrativa criollista, que presentará la dialéctica hombre-naturaleza en una síntesis generalmente paternalista. No es sino hasta la Revolución de Octubre, cuando se incorpora al desarrollo a la capa media, de donde provienen la mayoría de nuestros intelectuales, y que de esa manera van a ser estimulados hacia la educación y la creación artística, en la cual precisamente va a predominar la línea criolla.

La situación política mundial tampoco ayudaba al régimen. La imagen fascista de Ubico contrastaba con la doctrina política democrática sostenida durante esos momentos bélicos por los Estados Unidos, quienes obligaron al presidente a la expropiación indiscriminada de las fincas pertenecientes a alemanes, lo que generó temor entre los terratenientes guatemaltecos.

Una suma de descontento generalizado que abarcaba todas las capas sociales produjo un frente heterogéneo que coincidía en un genérico deseo de libertad, que como se verá más adelante, no tenía el mismo significado para todos. A este frente convergieron elementos tan disímiles como líderes unionistas de los años veinte, emigrados, algunos elementos artesanales y obreros, intelectuales católicos, algunos capitalistas progresistas, y básicamente, la pequeña burguesía urbana dirigida por maestros y universitarios, así como vastos sectores del ejército que prestaron su colaboración. El indígena no participó directamente, aunque sin duda su explotación descarada fue uno de los móviles que iniciaron el deseo de cambio. Los Estados Unidos, dirigidos en ese entonces por Roosevelt, permanecieron neutrales.

Los años de la segunda posguerra van a consolidar la hegemonía de los Estados Unidos sobre el mundo capitalista y la ampliación de sus inversiones en los países subdesarrollados, así como en la reconstrucción de Europa, pero al mismo tiempo con la demanda inflexible de protección a sus intereses de parte del gobierno norteamericano. Son también los nefastos años del peor y más recalcitrante anticomunismo: el macartismo. Y también los años de la "guerra fría" con su temible amenaza nuclear.

d. Del semifeudalismo hacia el semicapitalismo

Así podría llamarse a la controvertida Revolución del 20 de octubre de 1944, acaecida en Guatemala después de la forzada renuncia de Ubico y el también negro gobierno de los 100 días del general Federico Ponce Vaides. Toma el poder una Junta de Gobierno constituida por el coronel Francisco Javier Arana, el coronel Jacobo Arbenz Guzmán y el civil Jorge Toriello Garrido. Se convoca a elecciones y por mayoría asume el cargo de Presidente de la República el doctor en Pedagogía, Juan José Arévalo, como símbolo de la unidad progresista que tiende a establecer un régimen democrático.

Antes de seguir adelante conviene aclarar lo que entendemos por el término "revolución". La definición que ofrece Mario Monteforte Toledo nos parece adecuada:

proceso integral y completo que culmina con el desplazamiento violento de una clase por otra numéricamente mayor, de poder público y de la posesión de los medios de producción básica, y con la transformación de producción en grado superior de técnica y de beneficio colectivo.(9)

Es precisamente a causa de este tipo de definición que se ha discutido si efectivamente el movimiento del 44 fue o no una revolución. Sin embargo, para la mentalidad imperante en aquellos momentos, aquello sí fue una revolución. Término que aquí adoptamos sólo para facilitar la nomenclatura.

En el movimiento revolucionario se van a producir dos momentos claramente definidos y que corresponderán a dos diferentes maneras de concebir y aplicar el término "revolución". La primera etapa cubre de 1945 a 1951 y corresponde al gobierno del doctor Juan José Arévalo. La segunda, de 1951 a 1954, se refiere al período presidencial del coronel Jacobo Arbenz Guzmán, frustrado antes de terminar.

e. "Socialismo espiritual" arevalista

Arévalo era básicamente un intelectual y un pedagogo. El mismo llamó a su ideología "Socialismo espiritual", inspirado en ideales humanitarios de dignidad humana y bienestar público, así como en la filosofía de los valores. Arévalo era un idealista que se opuso tanto al individualismo liberal como al socialismo marxista por considerar a ambos "materialistas".

Su gobierno fue reformista y moderado; sus logros más importantes los obtuvo en el campo de la legislación social y en el aspecto educativo. Sostuvo relaciones relativamente amistosas con los Estados Unidos y contó con la ayuda de ese país y de las Naciones Unidas para desarrollar su plan de gobierno. No tomó medidas drásticas para la redistribución del ingreso y de los recursos, ya que no enfrentó abiertamente ni a la oligarquía terrateniente ni a los monopolios extranjeros. Durante su gestión en el poder se instaló la democracia burguesa y capitalista moderna.

A raíz del movimiento del 44 se emite una nueva Constitución. Algunos de los aspectos más importantes son: respeto a la propiedad privada siempre y cuando cumpla su "función social"; reforma agraria; defensa del subsuelo y riquezas naturales frente a los monopolios extranjeros; limitación a las inversiones norteamericanas; fomento de la economía indígena y respeto a sus formas de cultura; poderes del Estado para dirigir la economía y promover la riqueza; Código del Trabajo; Seguridad Social; Estatuto del Empleado Público; estímulo a la formación de cooperativas; condena legal de la dictadura; autorización para el funcionamiento de partidos y de sindicatos sin nexos internacionales ni programas totalitarios; limitación del poder económico y político de la Iglesia; autonomía municipal; autonomía universitaria; apoliticidad y profesionalización del ejército; reivindicación de Belice; campaña alfabetizadora, moralizadora y educativa; derecho de voto para el analfabeto y la mujer.

Entre las medidas adoptadas por régimen arevalista y que vinieron a sacudir el ambiente provinciano en cuanto a lo económico, la transformación se da de manera evolutiva, mediante los siguientes pasos: Ley Bancaria para dinamizar el crédito; creación del INFOP (Instituto Nacional de Fomento de la Producción) para ayudar a los pequeños y medianos agricultores e industriales; creación del Departamento de Fomento Cooperativo; limitación de precios y rentas de vivienda; alza de salarios; nacionalización de los bienes alemanes (35o/o del total de la tierra cultivada). Si a estos factores unimos el alza del café en el mercado internacional, las consecuencias muestran el robustecimiento de la economía y el aumento del poder adquisitivo de la mayoría, así como el crecimiento de las inversiones.

En lo político existía un ambiente de optimismo postbélico en todos los niveles. Arévalo extendió la actividad

política hacia el campo. Sin embargo, el divisionismo personalista empezó a filtrarse en los partidos afines al gobierno. Por otro lado, se produjo la polarización de las fuerzas: la izquierda, poderosa sólo en número, frente al capitalismo. La progresiva participación de los comunistas, provenientes en su mayoría de la pequeña burguesía y sin experiencia política, hizo que Arévalo los desterrara indirectamente, en su casi totalidad, mediante becas de estudio y cargos diplomáticos.

En lo social el mutualismo dio origen al sindicalismo, el cual pudo haber dado resultados más profundos si no hubiera sido porque todavía había demasiada distancia entre la base y la dirigencia. Sin embargo, el desarrollo acelerado del sindicalismo conduce hasta la constitución de la Central, que aglutinó a todos los sindicatos; al relativo desarrollo del sindicalismo agrario. La ausencia casi total de precedentes en este aspecto y la corrupción o inexperiencia de algunos de sus líderes —casi siempre pertenecientes a la pequeña burguesía—, contribuyó a los logros parciales del sindicalismo.

La clase media se fortaleció numérica y económicamente. Esta clase casi no había crecido a lo largo de la vida independiente. Puede decirse que la dirigencia de los gobiernos revolucionarios se propuso como una meta el crecimiento de esta clase con la errónea creencia de que apoyaría las reformas de la década 1944-1954. El aumento del nivel de vida de la clase proletaria respecto de la realidad del país incidió en su toma de conciencia. La nueva burguesía se infiltraba en la clase alta. El grupo más afectado en sus intereses fue el grupo intermediario en general: artesanado, trabajadores independientes, etc. Pero se había iniciado un enfrentamiento dialéctico que erosionaba amenazante, las bases del movimiento: terratenientes frente a trabajadores agrarios. Algunos sectores campesinos vieron aumentada su importancia e incrementado su nivel de vida gracias a la ley de arrendamiento forzoso.

En el aspecto cultural la actividad se centró en la reforma educativa, encaminada a despertar la conciencia de la nacionalidad, el sentido de dignidad y libertad y el aprovechamiento vocacional de las capacidades del individuo. Se edificaron numerosas escuelas y se llevaron enseñanzas teóricas y prácticas a las zonas rurales. Se dio inicio a una campaña alfabetizadora, se fundó una editorial apolítica para la impresión de textos científicos y literarios; asimismo, se produjo gran circulación e importación de libros, se organizaron certámenes literarios, científicos y artísticos; se otorgaron becas y se mantuvo la libertad de prensa.

Se daban los primeros pasos en firme para el desarrollo nacional autónomo. Pero ya algunos sectores se sentían amenazados porque carecían de la visión para comprender que tan sólo se estaba tratando de crear un estado moderno sin rebasar los límites del capitalismo. Las fuerzas adversas al cambio—el clero, los monopolios norteamericanos, los latifundistas y los remanentes del ubiquismo y el liberalismo— se aglutinaron en subversiones oficiales y clandestinas.

f. Arbenz y los cambios estructurales

Durante este gobierno se radicalizan las posiciones. Sin embargo, todavía se propugnaba por un desarrollo capitalista, nacionalista e independiente, pero al mismo tiempo, por una redistribución del ingreso. Se trataba de estimular la industrialización para sustituir las importaciones utilizando y procesando los recursos nacionales. La propiedad privada, así como la inversión extranjera, fue respetada mientras no violara las leyes vigentes. Con Arbenz empiezan a fructificar los planes trazados en 1945. Su esquema de trabajo en el sector económico se centra en la jerarquización de las obras públicas por realizarse, en la procuración de medios para financiarlas, en la lucha contra los monopolios extranjeros: la construcción de la planta eléctrica Jurún-Marinalá que se opongá a la Empresa Eléctrica, la de la Carretera al Atlántico para obviar el monopolio de la IRCA y el Puerto de Santo Tomás como respuesta al Puerto Barrios de la Frutera.

El escollo principal que tuvo que enfrentar Arbenz fue el decreto 900, o Ley de Reforma Agraria, la cual él consideraba necesaria y previa para la industrialización del país, pues sostenía que era la única manera de expandir el mercado interno en cuando a poder adquisitivo de las masas. Era la primera posibilidad de transformación de la base colonial de producción y se trataba de realizarla a través de la parcial devolución de las tierras ociosas. La burguesía guatemalteca y extranjera se vio amenazada y el país se vio polarizado en facciones antagónicas en pro y en contra.

Dejando por un lado su aplicación arbitraria o abusiva en algunos casos, básicamente fracasó porque era dirigida desde arriba, porque tocaba directamente los intereses de las clases pudientes, y, finalmente porque no había realizado plenamente trabajo de conciencia de clase entre los nuevos propietarios. Por otro lado, el capital comenzó a contraerse alrededor de 1953 y a fugarse hacia el extranjero. Asimismo se empezó a dar la

inconcebible fusión de intereses entre algunos dirigentes políticos y militares con viejos latifundistas. Los sindicatos de obreros aglutinados en la CGT y los campesinos unificados en la CNC ya formaban una clase con conciencia y demandaban cada vez mayor participación en el gobierno. Se fue dando una progresiva centralización del poder en el presidente Arbenz así como la unificación de los partidos que respaldaban incondicionalmente su política.

Otro punto crucial durante su mandato fue la legalización del partido comunista, PGT (Partido Guatemalteco del Trabajo), con quien el presidente mantuvo relaciones cordiales. En efecto, la internacionalización del movimiento revolucionario se daba en dos frentes: la lucha contra los Estados Unidos y la propaganda soviétizante. La línea pseudo-ortodoxa y la intransigencia de algunos líderes condujo al alejamiento de sectores de la clase media hacia la derecha: dichos líderes abandonaron la campaña proselitista y de preparación política de las masas; como consecuencia, las derechas se fortalecieron como unidad operante y subversiva, adoptando la bandera anticomunista como estandarte de cruzada: incluían principalmente a terratenientes, profesionales, Iglesia, monopolios extranjeros y algunos sectores de la clase media, ya señalados con anterioridad, que se sentían amenazados en sus limitadas posesiones.

El aislamiento de Guatemala con el resto de Hispanoamérica fue en aumento y su progresivo deterioro de relaciones con los Estados Unidos —quienes suspendieron toda clase de ayuda económica— contribuyeron a fortalecer la imagen de “amenaza roja” en el continente.

En el aspecto social coexistieron partidos de diversas tendencias e inclusive dentro de los que apoyaban al gobierno, en la mayoría existía una evidente desconfianza, pues el control extremista sobre el movimiento obrero era evidente. En muchos casos la solución de conflictos obrero-patronales tomaba la vía de hecho. La clase media se sentía desposeída de apoyo, mientras que la capa baja tenía tutelaje político y la capa alta, poder económico. Asimismo fracasó parcialmente la concientización del campesinado.

En lo cultural, excluida la Editorial del Ministerio de Educación, los comunistas dirigían casi todos los medios de comunicación gubernamental, tales como periódicos, revistas, radiodifusoras, etc. Se desarrolló una intensa politización de las labores educativas, culturales y asistenciales del Estado. Los

principios recomendables para la creación artística fueron el "realismo socialista" y el "arte al servicio del pueblo". No hubo reconocimiento ni ayuda oficiales para los artistas independientes. De esa manera se vieron amenazados el libre examen y la expresión.

g. Causas y efectos de la caída del gobierno arbencista

Muchas son las causas y elementos que determinaron la interrupción del proceso democrático y progresista. En primer lugar, hay que señalar que fue una revolución frustrada. Los cambios sociales, económicos y políticos no se completaron ni se consolidaron, pues no desplazó suficientemente a la minoría privilegiada en lo que a posesión de tierras se refiere y que constituía el medio básico para la producción del país. Hubo una seria contradicción entre teoría y praxis que impidió sentar las bases firmes para el cambio de estructuras.

Por otro lado, no transformó los métodos de producción existentes en grado superior de técnica y beneficio colectivo. Fue entonces un proceso incompleto en sus cambios estructurales como uno de sus fundamentos de clase y del grado de movilización popular.

No rompió con la economía monoexportadora, ni se libró al país del control económico de los Estados Unidos.

No se eliminaron las estructuras capitalistas, sino que se modernizaron y estabilizaron, lo que necesariamente tenía que seguir produciendo dependencia. Esto se explica por la base pequeño burguesa del movimiento, que miraba más por su propia estabilidad o progreso económico que por el desarrollo nacional.

La desorientación ideológica fue notable e impidió el consolidamiento de los intelectuales. Asimismo, el tipo de comunismo que predominó fue en gran parte irreflexivo y dejó por realizar parte de su labor proselitista en la concientización de las masas.

Otra laguna lamentable fue no haber incorporado al proceso revolucionario al indígena y a la mujer, elementos de gran potencialidad de lucha.

Los capitalistas se encontraban atemorizados frente al ascenso de las capas populares al gobierno y, por otro lado, muchos de quienes detenían el poder, generalmente provenientes

de la clase media, se hallaban inscritos en un proceso irreversible de aburguesamiento.

En el campo internacional, el gobierno arbencista se rehusaba a someterse a las directrices norteamericanas durante la "guerra fría". Tampoco podía contar con el apoyo eficaz del mundo socialista. Ni siquiera los países hispanoamericanos brindaron su ayuda en el momento oportuno, o a lo sumo, su contribución fue una abstención en la OEA.

En suma, los Estados Unidos y la oligarquía crearon y se aprovecharon de la imagen internacional de Guatemala como nación encaminada al "comunismo" y utilizaron asimismo la contradicción interna de la Revolución de Octubre: la incapacidad de una clase para dirigir al mismo tiempo la lucha contra el subdesarrollo y el imperialismo.

Sin embargo, es justo hacer notar que era casi imposible lograr un cambio radical en tan sólo diez años, después de cuatro siglos de subdesarrollo dependiente y sobre todo durante una fase muy activa del desarrollo del capital nortamericano en el extranjero, y finalmente, no hay que olvidar la pesada sombra desconfiada del macartismo.

Así, pues, resumiendo, algunas causas para el derrocamiento del gobierno arbencista las podemos enumerar de la siguiente manera:

- 1) falta de apoyo y neutralidad del ejército causada por la afiliación —no desmentida públicamente— de comunista de parte de Arbenz.
- 2) la ayuda de la Iglesia Católica, que convirtió en una cruzada la oposición al gobierno.
- 3) el financiamiento de terratenientes y monopolios norteamericanos a la invasión.
- 4) la ayuda de los gobiernos de Honduras, Nicaragua, República Dominicana, previa una intensa campaña internacional de propaganda continental en detrimento de Guatemala.
- 5) poco apoyo interno al gobierno arbencista.
- 6) conjura de la OEA y la ONU para dilatar las peticiones del gobierno tendientes a frenar la invasión.

- 7) amenaza no tanto política cuanto económica a los Estados Unidos de oposición a su expansión inversionista.
- 8) temor de la clase dominante ante el creciente y ocasionalmente arbitrario poder de la clase campesina y obrera.
- 9) renuncia incomprensible de Arbenz.
- 10) falta de capacidad y voluntad de armar al pueblo, por temor a que se convirtiera en una guerra civil.
- 11) excesiva confianza en los militares.

En suma, como dijo Cárdenas, fue una "revolución urbana en un país rural". Su carácter pequeño burgués le impidió ver y actuar con mayor radicalismo. Sus dos etapas: la primera centrada en la resolución de los problemas sociales y el reordenamiento político interno, y la segunda, preocupada por resolver los problemas económicos, no fueron, como acertadamente señala Edelberto Torres, "sistemas antagónicos, sino complementarios" de una "revolución" reformista, de carácter democrático nacional, que trataba de alterar la estructura económica y de clase, pero siempre dentro del marco capitalista.

Desafortunadamente no fue precedida de labor ideológica, pues el único nexo común de ambas etapas era el deseo de libertad y de mejoras materiales, pero a un nivel genérico. Mientras que con Arévalo la revolución legislativa fue de tipo superestructural como correspondía a un reformismo cauto, Arbenz puso en marcha el proceso revolucionario de las estructuras con el importante surgimiento de la alianza obrero-campesina y de la clase media (pequeña burguesía urbana y estratos asalariados intermedios, inclusive profesionales) en la dirección política. La acusación de comunismo es falsa porque no hubo centralización de la economía o de ideología a nivel estatal o control efectivo sobre el ejército y las fuerzas policíacas. Se trataba de difundir la propiedad privada y no de abolirla. Además, la expresión opositora no fue coartada. Error fue, además, haber aplicado con rigidez ortodoxa la doctrina marxista en cuanto a la necesidad de una etapa de pleno capitalismo, sin adaptarla a las condiciones particulares, como señala Torres:

El camino revolucionario no pasa por el florecimiento de la sociedad capitalista y la independencia nacional no puede alcanzarse en el marco del capitalismo subdesarrollado.(10)

Era nuevamente David frente a Goliat, en plena guerra psicológica macartista: un pequeño país desafiaba al imperialismo. Justo es reconocer que, a pesar de los errores, el país vivió una democracia efectiva y conoció mejoras sustanciales en el nivel de vida de la mayoría. Además, se creó conciencia política en el pueblo guatemalteco. Como proyección continental, fue una necesaria y dolorosa etapa en el aprendizaje de los procesos revolucionarios de Hispanoamérica.

Como dice precisamente Cardoza y Aragón:

Las revoluciones a medias se quedan a medio camino.(11)

5. Las discusiones estéticas en Guatemala: posición de Cardoza y Aragón.

Tal y como fue señalado anteriormente, si durante el gobierno arevalista se abrió un mundo más vasto a la creación artística —y nuevamente hay que recordar la importancia de las becas y cargos diplomáticos, que permitieron a muchos artistas el contacto directo con otros ambientes culturales—, dicho panorama, sin embargo, aun cuando se continuó ampliando materialmente, se fue estrechando progresivamente en cuanto a lo ideológico durante el gobierno arbencista. Cada vez más politizados hacia posiciones de firme defensa, generadas por el acoso de poderosos intereses y por la radicalización, aquel no concebía la validez de un arte que no tuviera una finalidad inmediata: es decir, eminentemente pragmática y concientizadora.

Ya en 1947 el poeta Otto-Raúl González publicaba en la Revista de Guatemala, dirigida precisamente por Cardoza y Aragón, un artículo titulado “Rumbo del arte” y señalaba los derroteros para un arte que, aun cuando concediera libertad a la creatividad del escritor, tendría mayor validez si era de fácil acceso a la mayoría:

(...) interpretar y traducir para los demás el misterio que la vida misma. Si esta

interpretación se hace para que esté al alcance de mayor número de mentalidades (tendencia contemporánea del arte), el intérprete será un gran artista (...) un fiel intérprete al servicio de su pueblo.(12)

Tal demanda de participación directa en el cambio social, es ya una limitación a su expresión. Por otro lado, el autor considera que deben ser excluidos los poetas que tiendan sólo al placer inmediato de los sentidos, pues son tan sólo artífices de la forma. Esta posición excluyente denota una cierta tendenciosidad estética.

El grupo Saker-Ti, que aglutinaba a jóvenes artistas de la Revolución, endurecía progresivamente sus posiciones estéticas. No había lugar para otro tipo de literatura que no fuera la comprometida, aun cuando los resultados muchas veces mostraran calidad sumamente discutible. El realismo socialista seguía siendo considerado la meta ideal y justa. Era además la única forma que discernían para oponerse a los contrarrevolucionarios que defendían un arte desligado totalmente de la realidad social. (Algo que a mi juicio, resulta imposible, pues aun en un poema lírico existe una visión del mundo). Así lo enfoca con gran lucidez José Luis Balcárcel:

Las exigencias de las corrientes de izquierda, justificadas en parte por las condiciones sociales vigentes, de fomentar un arte que extrajera su temática de la nueva realidad en desarrollo, acudiendo como método al realismo socialista, y en parte también, por la estrechez y el sectarismo que impedían analizar con objetividad estética la realidad artística en su conjunto, resultantes de la influencia que ejercía la apreciación estrictamente política del arte, divulgada por los esquematizadores del marxismo-leninismo, condujo a los extremos que sostenía el stalinismo. Todo arte que no exaltara el momento político resultaba despreciable. La calidad artística se consideraba sólo en razón del planteamiento político.(13)

Dos textos: Siete afirmaciones y Por un arte nacional, democrático y realista de Huberto Alvarado, integrante de dicho grupo, recogían las sinceras pero erróneas concepciones sobre el arte en ese momento. La llegada de Pablo Neruda,

quien experimentaba su época de compromiso literario, agudizó la sectarización del movimiento. Continúa Balcárcel:

Dominado por el subjetivismo dogmático, exagerada indiscriminadamente las virtudes del realismo socialista. Y en igual medida manifestaba su desprecio por la casi totalidad del "arte burgués". Sin dejar de reconocer grandes posibilidades en algunas obras que no se enmarcaban en el realismo socialista, las rechazaba porque no ofrecían soluciones al conflicto social que reflejaban, ya que al señalar problemas y no dar la salida, no contribuían a la conciencia de liberación de los pueblos. El Señor Presidente, de Miguel Angel Asturias, era su ejemplo a propósito de la literatura guatemalteca. Y tratándose de Neruda, gran poeta y comunista, su palabra fue oráculo para muchos, algunos verdaderamente convencidos de sus apreciaciones, los más porque asentir con todo lo que sonara a comunismo, sin entrar en mayores análisis, facilitaba el acomodo político. Posiciones como las de Neruda ejercieron una influencia nefasta porque fueron adoptadas hasta sus últimas consecuencias, al extremo frecuente de levantar resistencia a trabar contacto con ese arte por tantos conceptos considerado como negativo. Tales razones contribuyeron a que fueran muchos los que tomaron como único modelo poético, por lo obvio de su tratamiento político, al Neruda de determinados poemas del Canto general, que no son, por cierto, y por lo mismo, de los mejores suyos.(14)

La visión universalista, polémica y abierta de Cardoza y Aragón no podría jamás haber cabido dentro de posiciones tan limitadoras para la creación artística. Crecido en el seno de la burguesía, formado en Europa durante el período de mayor efervescencia vanguardista, donde tuvo oportunidad de ver convivir tendencias opuestas en arte, cultivador constante y curioso de la literatura en todas sus facetas, desde la clásica hasta la contemporánea: todos estos factores sin duda influyeron en la formación estética de Cardoza. Por supuesto que si no hubieran estado unidos al talento e imaginación, no habrían fructificado en esa visión estética tan integral que le es propia, ni lo hubieran convertido en un creador de una obra

excesivamente delicada para gustos tan utilitarios como los sostenidos en Guatemala por los integrantes del Saker-Ti, cuando él regresa a participar en la Revolución.

Ya en 1937, como se explicó con anterioridad, Cardoza tuvo un encuentro frontal durante el congreso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en México, donde se tuvo que enfrentar totalmente solo a posiciones sectarias y castrantes. Se llegó incluso a solicitar su expulsión. Así lo recuerda:

Mi posición en ello y ha sido la misma: contra el arte dirigido, contra el zhdanovismo, contra toda censura.(15)

Debe haber sido muy frustrante a su regreso a Guatemala, después de veinticuatro años de ausencia, ser incomprendido también en su propio país. Muchos lo vieron con desconfianza, recelo, y, ¿por qué no? quizás con envidia en su deseo de participación en el proceso revolucionario, desde donde él manifestaba que le correspondía: la actividad intelectual y artística. Se le acusaba de desarraigo, de no conocer a fondo la manida "realidad nacional", de practicar un arte esotérico:

Durante la época revolucionaria se hizo sentir la presencia intelectual de Luis Cardoza y Aragón. Sus libros principiaron a leerse; hasta antes de la Revolución era un autor prohibido en su patria. Pero, no se le comprendió lo suficientemente. Tantos años de oscuridad, producidos por la dictadura, pesaban demasiado para asimilar de pronto su agudeza sintetizante de la totalidad artística. Para los jóvenes intelectuales de izquierda resultaba paradójico que un escritor identificado políticamente con el socialismo pudiera reconocer en La nube y el reloj y después en Pintura mexicana contemporánea calidad artística, al mismo tiempo, en pintores como Orozco, Siqueiros y Rivera por una parte, y Tamayo y Mérida, por otra. De ahí que se le considerara "complejo y contradictorio, revolucionario y estetizante, personalísimo en muchos juicios, individualista por formación y socialista por convencimiento."(16) (Nota: José Luis Baricárcel cita a su vez a Huberto

Alvarado: Exploración de Guatemala, Colección Letras de Guatemala, Ediciones Revista de Guatemala, Imprenta Graphos, Guatemala, 1951, pág. 69).

Sin embargo, a pesar de la inmadurez, los jóvenes supieron intuir y apreciar la apertura de Cardoza y Aragón hacia sus inquietudes, porque él mismo continuaba siendo un joven creador. Precisamente en el año 1947 los integrantes del Saker-Tí en un artículo publicado en el periódico El Imparcial y titulado "Después de una polémica. Intelectuales jóvenes al lado de Luis Cardoza y Aragón", defienden la verticalidad del poeta, que resiste cualquier prueba frente al oportunismo de muchos "revolucionarios".

Pero la desconfianza persistía. Cuando publicó en 1948 su Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo fue casi un escándalo para los intelectuales, por lo que Retorno al futuro, publicado en ese mismo año, fue acogido con recelo. Quizás por la proximidad geográfica con México, lo más burdo de sus lineamientos políticos y estéticos fueron absorbidos por buen número de nuestros artistas, quienes actuaban convencidos de que estaban ayudando a la creación de un arte trascendental y efectivo para el cambio estructural.

Se llegó incluso a hablar de "arte de contenido", y "arte sin contenido". Tal contenidismo rebajaba casi inmediatamente la calidad formal de la obra literaria, por lo que lo inmediato y pueril se sobreponía a una reflexión más trascendente y profunda, al mismo tiempo que todo intento de indagar en la búsqueda de la forma era rechazado brutalmente.

Se acentuaron las discrepancias acerca de la política cultural del país entre Cardoza y miembros del PGT. Por lo tanto, nuestro autor se ve obligado a regresar a México para ganarse la vida. Continuaría de esa manera el exilio impuesto o autoimpuesto de nuestros mejores valores y que culminaría penosamente en 1954.

Así enjuicia José Luis Balrcárcel la situación en su valioso ensayo citado anteriormente:

La responsabilidad de tal posición vulgarizante sostenida en Guatemala debe atribuírsele por igual a todos los intelectuales de izquierda. Aun a los que, sin duda, estuvieron en desacuerdo

con su esquematismo. Todos menores que Cardoza y Aragón que la impugnaba con su obra, prefirieron guardar silencio, cuando su opinión aunada a la de él pudo haber contribuido a ejercer determinada influencia, con tal de no crearse conflictos políticos con las tendencias sectarias, dominantes en la izquierda. Sólo Enrique Muñoz Meany, maestro de varios de los que preferían guardar silencio a costa de sus convicciones artísticas, quien en la cátedra y con su obra escrita supo despertar intereses literarios y revolucionarios en los jóvenes de entonces se libra, con Cardoza y Aragón, de tal responsabilidad. Si bien es cierto que durante los gobiernos de la Revolución Muñoz Meany concentró toda su actividad en la política, su Preceptiva Literaria testimonio evidente de su rica formación cultural y artística seguía publicándose, como reafirmación de sus posiciones estéticas, idealistas por cierto, a veces siguiendo a Kant, a Croce y a Ortega y Gasset, pero siempre tomando en cuenta las diferentes tendencias o corrientes artísticas.

Lo que Luis Cardoza y Aragón manejaba en estética con tanta claridad ya en aquella época Pablo Neruda terminó por descubrirlo veinticinco o treinta años después, cuando declaraba la muerte de la pintura realista, reconociendo la vigencia de otras corrientes y tendencias artísticas, muchas de las cuales, naturalmente, ejercieron no poca influencia en su propia obra. Esa claridad de Cardoza y Aragón comenzó a manifestarse desde su ensayo Espina y flor, en donde planteaba la necesidad de abstraer categorías específicas de la realidad artística en concreto para evitar el vicio de pretender ajustar inútilmente el arte prehispánico a las categorías del arte de procedencia europea. Sobre el mismo asunto escribiría después Octavio Paz, sin reconocer el anticipo teórico de Cardoza y Aragón. Igual que como sucediera con el descubrimiento del valor artístico de Tamayo que hiciera Cardoza y Aragón cuando en México la moda era ponderar el realismo de la escuela mexicana de pintura.(17)

Nunca ha claudicado Cardoza de sus ideas en torno al arte. Elaborar un breviario de su estética daría tema para una tesis a nivel doctoral; tan vasto y rico es el material que está allí por tratar. Pero sí es necesario, para poder comprender el rechazo y rupturas sucesivas que experimentó de parte del medio que venía a ayudar a transformar con su arte, elaborar aunque sea una breve síntesis de sus ideas recurrentes para hacer más evidente la incompatibilidad entre su pensamiento y la estrechez dominante, sobre todo a finales del gobierno arbencista. Polos opuestos, que una elasticidad de parte de los dirigentes hubiera podido acercar. Pero, desafortunadamente, no sucedió así. Sin duda hay que tomar en cuenta al atenuantes históricas: el momento era poco propicio para aceptar disensiones de cualquier tipo. Urgía la unidad.

5. Algunas ideas estéticas cardozianas
- a. Ética y estética: dos categorías

El primer aspecto por señalar es la clara definición de límites entre ética y estética hecha por Cardoza y Aragón. En su libro La nube y el reloj —intento ordenador de sus reflexiones estéticas—, expone su perspectiva sobre la esencia y finalidad del arte, que sin poder borrar el carácter enigmático y complejo del fenómeno artístico, responde a la necesidad específicamente que el hombre tiene de la belleza para llegar a desarrollar plenamente toda su humanidad.

Ambas categorías pueden marchar paralelas e inclusive fusionarse en algunos casos, pero no es ley determinante y obligatoria. Básicamente lo que Cardoza rechaza es el didactismo burdo e intencionado, ya que, en el fondo, cualquier obra artística de calidad conlleva valores éticos, pero de manera difuminada.

En este sentido de lo ético, encuentro una gran similitud con el pensamiento de Roger Garaudy, quien lo expresa de la siguiente manera:

Porque toda obra auténtica, al tornar sensible la fuerza y el poder del hombre, del hombre creador, imprime profundamente en nuestro espíritu y nuestro corazón el sello de la belleza en el ser humano; crea, por lo mismo, la exigencia de reproducir en la realidad cotidiana la misma dignidad y la misma belleza y nos hace

insoportable todo lo que afea, mutila y humilla a los hombres. Precisamente en este nivel de la presencia humana —que torna indivisible forma y contenido de la obra— y no en el de affiche o la directiva circunstancial, el arte desempeña una función didáctica y militante.(18)

Ciertamente, Cardoza y Aragón reconoce el condicionamiento parcial de los factores económicos, políticos y sociales en el campo del arte, pero no como determinantes absolutos:

En medio de decadencia y oprobio a veces por la misma necesidad de vivir en otro mundo, por evasión forzosa, como protesta misma, surgen obras capitales. No es sólo el medio y sus condiciones las que nos determinan. La doctrina materialista otorga al factor económico preponderancia grande, acaso excesiva (...) Pero mientras no se modifique lo social y lo económico, las posibilidades de emprender grandes obras, serán más restringidas, sea cual fuere el temple de nuestro espíritu y la calidad de nuestra vocación. Todo se concatena, aunque los espíritus cimeros parezcan demostrar lo contrario. Y así suele ser en efecto.

Un gran poeta es una excepción que no confirma regla alguna.(19)

Resulta pues, para nuestro autor, que tanto la ética como la estética comprenden campos específicos y desde ese punto deben ser comprendidas y juzgadas. Esto se comprenderá mejor cuando desarrollemos el inciso siguiente.

Quisiera hacer notar un dato muy indicativo y que es tan elocuente, que no merece comentario: las declaraciones de Roger Garaudy datan de 1969, las de Cardoza de 1933.

b. Justificación del arte.

Decíamos que según Cardoza y Aragón el arte responde a la necesidad específica que el hombre tiene de la belleza para desarrollarse integralmente. Allí reside básicamente su utilidad; que, por supuesto, no es totalmente inmediata:

Nunca hemos considerado inútil la belleza, ni hemos confundido nunca la belleza con la

utilidad. Una cosa es útil porque es bella; puede ser útil sin ser bella. Pero, no hay belleza inútil. Y nunca hay belleza en la inutilidad. Inutilidad y belleza se excluyen, enemigas. La belleza más gratuita se basta a sí misma. Y se basta a sí misma en razón de su gratuitidad. Es un organismo completo en sí. La utilidad, el rendimiento de una idea, de una cosa se halla íntimamente hermanado con su perfección formal y con la lógica propia del objeto y su finalidad. Su rendimiento máximo se ha logrado como una combinación bella de palabras que no quieren decir nada, por ello más bellas que el circunnavegable objeto: una hacha, una máquina, una columna (...)(20)

(Nota: este texto data de 1940)

El hombre tiene, pues, necesidad y derecho a gozar de la belleza: esa es la justificación del arte.

c. La obra de arte como realización concreta

La obra de arte no es intención, sino realización concreta, por lo tanto es responsabilidad del autor lograrla con la más alta calidad estética: no hay excusas plausibles. La posición cómoda o cobarde que adopte el escritor generaría inevitablemente apatía circundante hacia su obra literaria en general. En un país como Guatemala, el enfrentamiento es francamente heroico entre escritor y medio. Sólo tiene a su favor la audacia, la inconformidad, la crítica, su deseo de transformación. De lo contrario, como sucede muchas veces, se cae en el más negro oportunismo, favoreciendo de esa manera el arribo de los ineptos. Sin quejas posteriores que valgan. Así lo sintetiza Cardoza:

El arte, amigos no hay circunstancias atenuantes.(21)

d. Antidogmatismo

Si, por una parte —como veremos más adelante—, Cardoza y Aragón se muestra implacable juez de la conducta histórica del artista, al mismo tiempo se muestra contrario frente a todo dogmatismo castrante en cualquier nivel de la existencia humana:

La intransigencia, la intolerancia no fructificará nunca en nosotros que vemos en la libertad de conciencia, el más alto derecho del hombre.(22)

Lo que se reflejará en el dominio de lo estético:

El dogmatismo estético, siempre rechazado por mí, es enemigo del espíritu revolucionario. Como todo dogmatismo. No es fácil entender, con análisis somero, cómo una sociedad nueva no busca al mismo tiempo formas nuevas. Parece absurdo que un movimiento revolucionario se aferre a estilos conservadores (...) Desastrosas medidas políticas sin entendimiento de la creación, impusieron la inmovilidad del llamado realismo socialista, que tuvo por objeto lo edificante, el culto a la personalidad y el conformismo y abandono de toda posición creadora e inquisitiva. Esta estéril actitud antidialéctica demostraba una reaccionaria nostalgia del pasado y sus formas represivas. Por atraso y por imitación servil, ha sido frecuente en nuestros países, querer proponernos como ejemplares de tal conservatismo y tal ineptia, con el consabido pretexto de arte para el pueblo, así como por una inteligencia aristotélica (arte-imitación, ya sobrepasada) de la realidad.(23)

El vertical compromiso político de Cardoza no le induce a tomar posiciones estéticas populistas o partidistas. Pero, por supuesto reconoce que si el poeta desea expresarse incluyendo lo político, nadie debe negarle ese derecho:

La primera obligación de un poeta es hacer buena poesía. Cuando la hace mala, deja de ser poeta. Su participación en la vida social y política de su tiempo no le obliga a escribir literatura de propaganda. Y cuando su lírica fuerza le lleva a construir poemas verdaderos con los problemas políticos y sociales, no hay argumento en contra que valga (...)(24)

e. Importancia de la subjetividad e imaginación

Cardoza y Aragón señala la importancia de uno de los aspectos más característicos de la obra de arte y que

constituyen su límite y grandeza al mismo tiempo: lo subjetivo. Nadie mejor que él lo ha experimentado a través de su obra poética y ensayística, donde vuelca su pasión y deshinibidamente confiesa que es parcial e irracional, que su gusto personal domina en su apreciación del arte. Por ello es que encuentra en la poesía y el ensayo —ambos escritos casi siempre en primera persona— el molde más adecuado para verter la expresión de su subjetividad. Ese será el punto de partida de su apreciación y expresión: el del artista auténtico. Así lo expresa acertadamente José Emilio Pacheco:

Su escritura es siempre precisa y concreta. Es subjetiva porque el género ensayístico es subjetivo (la “actitud de un yo ante el mundo”, lo define Lukacs) y constituye la autobiografía de su pensamiento. Pero ante todo revela, aclara, incita, despierta, enseña a ver, porque no constituye una interpretación “literaria” sino un entendimiento poético del hecho plástico y su traducción a otro código, el de la poesía. No intenta ser imparcial: “Un crítico sólo es objetivo cuando tiene imaginación. La única imparcialidad assequible es la del apasionamiento.” (...) Sólo habla de aquellas obras que lo apasionan, en un movimiento de tesis y antítesis tan lejano de la adulación, como de la diatriba. “Lo interesante es hacer crítica, no dictar sentencia... Sólo estoy a gusto cuando elogio. ¿Por qué habría de discutir, de regatear méritos? Los críticos no suelen criticar ni juzgar, sino condenar.”.(25)

Para Cardoza la imaginación es no sólo la marca del hombre, sino el rasgo indispensable del verdadero artista:

Le decía hace un momento que sin imaginación no vemos la realidad. Tampoco la inventamos. Tampoco la creamos. Y sin imaginación tampoco tendríamos memoria y no sabríamos olvidar. Yo creo comprender los terrenos de la razón, de la ciencia, de la lógica, de los métodos analíticos. También tengo alguna idea de sus limitaciones. El hombre es la integración de la racionalidad y del irracionalismo. Son dos alas.(26)

f. "La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre".

A través de la poesía —expresión directa de lo inexplicable, sutil y concreta al mismo tiempo y por ello auténticamente humana va a encontrar cauce su arte. La poesía, género característicamente antinarrativo, fugaz, difuminado, ambiguo, libre, va a impregnar toda su obra. La poesía en Cardoza es razón de vida.

Para Cardoza y Aragón poesía es sinónimo de creación artística; por lo tanto, comprende lo vital corporizado en todas sus posibles vertientes formales. Es su común aliento y sustrato. Para él la poesía es:

(...) la esencia de total presencia de seres y cosas creadas e imaginarias.(27)

O sea, algo concreto pero imposible de definir. Se precisa del "don de la gracia" para darle vida. La poesía es sinónimo de arte en el sentido integral del término. Para Cardoza, "Poesía y revolución son sinónimos", por su audacia, empuje libertador, cuestionador y sutil de los conceptos básicos de la sociedad, y por supuesto no necesariamente aparece versificada:

(...) Poesía, escribir poesía no es escribir verso. Sí, sí aún hay poesía en el verso. En algunos versos. La poesía es algo distinto. Y eso como dijo aquél, es lo que al querer definirlo se disipa. Un fantasma concreto.(28)

Cardoza, como lo ha dicho repetidas veces, no vive de la poesía, sino para la poesía, a quien ha consagrado lo mejor de su vida. Poesía como única respuesta válida y permanente frente a la soledad pasajera y a la definitiva: la muerte. Única manera de trascendencia, más inclusive que el amor. Los temas que dominarán su poesía son la soledad y la muerte, así como el amor y la infancia. Posee un carácter sombrío y angustioso y es eminentemente lírica. Para lo político Cardoza ha reservado el ensayo.

Sin embargo, ni siquiera la poesía es capaz de expresar todo, pero es la que más se acerca:

A pesar de la nitidez de tu paisaje, casi abstracto a fuerza de realidad, las palabras son

insuficientes ¡las palabras! : al ver en los ojos a la nada se destrozan. No habría poesía si las palabras se conciliaran con lo que desean decir. Las cosas nunca se conocen tal como son. Su definición nunca está a la altura de ellas: no las identifica, porque es muy difícil la coyuntura entre la inteligencia y el objeto y la metáfora nace de la presión de la realidad.(29)

Con las manos en los bolsillos, escribes con el dedo en el viento. Quieres decir el reflejo de tu vida, semejante al de la luz en el lomo del pez. Asir ese relámpago con tu hormiguero de palabras. Se necesita inventar el signo que reúna a todas las metáforas para fijar la efemeridad de lo eterno, la eternidad de lo efímero (...) sobre su vacío se tiende tu deseo uniendo la luz y la sombra, puente que no acaba. Anémona ahíta de abismos, es tu vislumbre tan leve que no consigue concretar ni nostalgia de tu probable forma, cual fulmineo escalofrío de la noche sobre el lomo del pez del sueño. Ah si supieras lo que quisiste decir.(30)

Cardoza y Aragón mismo ha dicho en una memorable frase que encabeza este apartado que: "La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre". Y nosotros podríamos añadir que Luis Cardoza y Aragón es testimonio irrefutable de la existencia de la poesía.

g. Antimetismo

Cardoza y Aragón siempre ha rechazado el mimetismo sea en su creación que en su apreciación estética. Formado en el seno de los movimientos vanguardistas, no podría ocurrir de otra manera.

Siente ajeno el molde narrativo y prefiere el lírico; siente que se crea de esa manera una canal más directo entre lo que se quiere expresar y el artista, entre la obra de arte y el destinatario. Por otro lado, debe recordarse que no existen textos propiamente narrativos en el surrealismo, que es la corriente que en él más ha influido:

Para nada piensas en circunscritas peripecias infantiles, sino en el temblor lejano de los

incierto horizontes primordiales del ser. Para nada buscas las huellas de tus equivocaciones. Sin psicologías, sin personajes: darle cuerpo a la realidad de los estados nacientes. No quieres 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.(31)

Y colocas una frase, un verde, un ocre amarillo, como un sismógrafo cualquiera sobre la mesa. Distante de toda escritura realistamente descriptiva y así más cercana del sujeto, la frase, la mancha, reclaman otra por rítmica exigencia. Ritmo que rompes para huir de lo demostrativo, novelesco, regionalista, didáctico o edificante, del mensaje y la información (...) Te encuentras en libertad, sin menester de reproducir fielmente seres y cosas. No ambicionas cuentos o novelas, falacias autobiográficas, naturalezas muertas, teoremas de palabras, ecuaciones de colores o sonidos, ninguna suerte de mercaderías.(32)

De los movimientos vanguardistas, pues, el surrealismo es el que va a dejar una huella más rastreable en su obra. Sin duda porque es el que intenta bucear con mayor avidez dentro del hombre y que reconoce justamente sus dos mitades —racionalidad e irracionalismo—, o “alas”, como él sugestivamente las llama.

Precisamente porque la dimensión interna va a estar no sobrepuesta, sino entrañablemente ligada a la exterior. Las fronteras se desdibujan, porque ambos dominios son esenciales e igualmente importantes. Casi irónicamente responde a Carlos Valdés en la entrevista ya citada:

¿Soy surrealista en alguno de mis textos? Mi Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo es autobiográfica. Quise ser realista en extremo. El resultado es un sueño palpable.(33)

h. Fusión de prosa y poesía

Cardoza borra deslindes entre cierto tipo de prosa, muy utilizada por él, sobre todo en la crítica de arte, y la poesía.

Precisamente en dos de sus obras, la ya citada Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo y Dibujos de ciego, además de gran parte de su producción poética, por supuesto, acusa rasgos surrealistas, por su aparente hermetismo y por su inmersión hacia los recuerdos, sensaciones, deseos, anhelos, emociones en estado larval e inconfesable. Los límites se esfuman en una dimensión creada por el autor, aparentemente ilógica e incoherente, mediante imágenes y metáforas inesperadas y sorprendentes. Tan ilógicas e incoherente como cualquier ser humano. Indudable conocedor de las teorías freudianas, sorbió la esencia del movimiento surrealista, durante su estancia en París, y tuvo contacto con muchos de los sostenedores de tal corriente. Un universo con su propia lógica, el del universo poético cardoziano, iluminado a veces con la deslumbrante fuerza de lo erótico. Todo allí es tan fluido, vital, dinámico, espontáneo. Atmósfera mágica —no el sentido tan superficial que se le ha dado en literatura—, asombrosa, como todo lo humano —el arte incluido—, tan consustancial a la vida. Desinhibición y comunicación. Sin narcicismos gratuitos y pedantes. Por eso permanece.

i. Por una crítica creativa

Tampoco marca Cardoza y Aragón límites tajantes entre la crítica y la poesía: a ambas las considera un arte. Cierta tipo de crítica, por supuesto. No la bisturí y guantes de hule antisépticos, sino la escrita con pasión, rechazo o admiración. Y, por supuesto, con talento. Pero siempre vital y creativa, como la poesía. Así titula un artículo aparecido en el número de la revista Alero que le fue dedicado —“El arte de la crítica”— en donde anota elementos de semejanza. De allí he extraído algunos párrafos significativos:

No hay posibilidad de una crítica exacta. La crítica como tal casi no existe. Sobre este casi se agoniza. Si hubiera un valor permanente, una medida siempre aceptada, no habría arte.

.....
La historia de la crítica de arte es milenaria. Tan cambiante como el arte mismo. ¿La diferencia entre el arte y la crítica es que la crítica sí progresa, no obstante ser un arte? Y un gran arte.

.....
Combino la actitud esclarecedora y reflexiva con la actitud artística, no siempre de análisis. Lo

evidente no es comprobable. El comentario vale por lo que una sensibilidad expresa de otra sensibilidad, esto es, por creación recíproca que a veces comparten.

Muchas veces, el comentario vale más que la obra.

Hay que revelarle al artista quién es para los demás.

La obra es múltiple, muchas cosas a un tiempo, y propone algo siempre distinto, dueña de significados y emoción variables. Tal pluralidad de acepciones, de presencias, de valores, depende también del contemplador.

.....
Lo central y básico en la crítica de arte es el juicio sobre la obra o sobre el artista.

Ver lo no visto. Decir lo no dicho.

Lo que abarca un juicio es complejísimo: contexto socio-histórico, ideas filosóficas, ideas estéticas, gusto; todo lo que integra una personalidad.

.....
La crítica no tiene por objeto hacer pintores o deshacerlos. La entiendo como diálogo, a veces como soliloquio. Sitúa y valora, discierne el espíritu de una creación y sirve al igual que la obra de arte, cuando merece su nombre, porque crea obras de tal jerarquía.

.....
La crítica, cuando es un arte, como toda creación, es una imagen totalizadora del hombre en un momento dado.

La crítica amplia, múltiple en sus puntos de vista casi simultáneos, parece vaga por su complejidad o propende a ello según quien escribe y según el lector. La gran crítica es una novela prodigiosa, en la cual los personajes son emociones y pensamientos.

.....
(...) No propongo, ni me propongo, conocer sino vivir y hacer vivir una experiencia. No hago ejercicios literarios en torno a las obras; busco prolongar dichas obras en el lector: penetrar con toda mi parcialidad, con mi emoción, con mi inteligencia y mis huesos. Mi pensamiento no tiene naturaleza parásita: se alimenta de sí y lo

más válido en él es autónomo, como un cuadro en relación al modelo:(...)

.....
Si la gran crítica es cautivante sin que el lector conozca la obra de que se trata, se debe a que es una creación personalísima en aproximaciones fecundas y en ímpetu propio; esto es en inexactitudes cargadas de sensibilidad que participan en la revelación de determinada poesía, sin aspirar a suplirla. Estamos en uno de los terrenos más azarosos, difíciles y complejos: requerimos audacia y lucidez. Una crítica en lo posible terrorista: sin generalidades, precisa, directa, radical, matizada. A la pintura misma nada puede sustituirla —no perdamos lo concreto— y en su resistencia apoyemos el vuelo concreto de la crítica.

.....
La crítica, más que a establecer el orden, ayuda a ver, a liberar, a cambiar o crear la visión. Y no es un puente el que construye entre el artista y el contemplador: ofrece un probable y acaso posible itinerario de vuelo, para advertir lo que la obra guarda de único por encima de la fascinante estupidez de la moda o de la tradición, lastre pragmático. Dar luz y darse luz. Quitémosle la máscara de certidumbre al falso profeta normativo, para que se muestre humildemente en harapos y purulento de duda, deslumbrado para ver y volver a ver y reflexionar siempre con la imaginación.

.....
¿Para qué ser sólo intermediario entre la obra y el contemplador? Lo que se escribe existe más en relación al que escribe que sobre lo que se escribe. El poeta no dice lo que se pinta: eso lo dice sólo la pintura misma. El pintor nos da su versión del mundo real e imaginario, su aventura interior; el poeta, como el pintor, tiene las limitaciones de la posibilidad relativa de alcanzar toda realidad. Hablo del poeta: no me refiero a esos críticos de arte, a esos tristes profetas normativos desmentidos siempre, especialistas de lo obvio y disecadores imaginarios del pasmo y de la gracia, zafios codificadores de academicismos, desahuciados censores que

lanzan centellas de trapo, rutinarios necrófilos que ven decadencia o catástrofe ante las nuevas situaciones, viscosos cuerpos opacos entre la creación y el contemplador.

.....
 ¿Es posible una crítica sin personalidad? ¿Es posible una crítica absolutamente objetiva? ¿Cuánto menos artista es un crítico cumple más idóneamente su función? La realidad, cualquiera que sea, no se aprehende sin creatividad.

.....
 El caso es equiparable en lo que entiendo como crítica y en lo que entiendo como arte. El proceso de la creación es un proceso de crítica consciente e inconsciente. Ambas quimeras, nacidas de la perentoria necesidad absoluta de lo inútil, son infinitas, maravillosas y nulas. El arte es incierto; su crítica dudosa: vasos comunicantes. La perennidad de ambos, frágil y tornadiza: me vencieron tales axiomas. Les pertenezco. Vivo dominado por su posible imposible.

La crítica de arte es la Venus del Milo llevando en sus manos la cabeza de la Victoria de Samotracia.(34)

La crítica cardoziana es, pues, imaginativa, subjetiva, creativa, dinámica colaboradora de la obra de arte. Porque crea su propia obra de arte. Aprehensión sí, también a través de la razón, pero sobre todo con lo que de común posee con el material que el propio artista ha puesto en juego: emociones, sensaciones. Crítica intuitiva, poética. Una manera de conocimiento validísimo si quien lo expresa posee altas dotes, pues entonces no proviene de una personalidad hechiza, sino sólidamente formada y con capacidad creativa. Una crítica que sería llamada "impresionista". Todo está, como dice Cardoza y Aragón, en discernir de quién proviene tal impresión.

Me he detenido en este aspecto de las ideas estéticas de Cardoza, ya que presenta gran importancia por su vasta creación crítica, sobre todo en cuanto a pintura y, especialmente la mexicana, en donde fue —nuevamente— un visionario incomprendido. Evidentemente una crítica tan subjetiva —y qué miedo se le tiene ahora a esta palabra— no puede seguir un camino preciso, aun cuando llegue en muchas ocasiones con anticipación innegable a la que se da aires de

ciencia comprobable. Así mismo lo reconoce Cardoza, que es por naturaleza asistemático:

No tengo sistema. No tenerlo es mi sistema. Asedio una obra por muchas rutas. Le pongo sitio hasta que yo me rinda, más que la obra sitiada (...) El dato para mí es inútil o casi inútil. Nada se puede escribir sin imaginación (...) El rutinario y sin imaginación nos diría, a lo mejor, que escribimos divagaciones (...) (35)

La actitud deseable en quien lee este tipo de crítica, es adoptar la misma con que ha sido escrita. El acercamiento entre creador y destinatario idealmente debería ser una confluencia de lo que ambas subjetividades tienen en común, intuitivamente, creativamente. Como destello mutuo.

j. particularidad de la cultura hispanoamericana.

No participar activamente con una posición estética populista resultaba difícil en la Guatemala de la Revolución. Pero Cardoza y Aragón, por su formación universalista, su apertura estética, ve la pobreza creativa que apenas se esconde en muchas de las obras dirigidas o folklorizantes. Son varias las que no trascienden y se quedan en lo temporal y localista.

Con un conocimiento más exacto de lo nuestro y de lo extraño haremos surgir lo más íntimo, con el sentido universal que reclama todo gran arte. El color local, el folklore, suelen ser limitaciones que satisfacen casi siempre la elemental necesidad de decoración, o la curiosidad por lo exótico, por lo pintoresco, la especie.(36)

Así se expresaba nuestro autor en plenos años de efervescencia política en Guatemala. El mismo título de un libro suyo, Apolo y Coatlicue lo hace rechazar por inauténtica la tesis purista de la cultura. Por el contrario, pone al descubierto la fusión de raíces —española e indígena— que forma nuestra verdadera idiosincracia. Sin recato o menoscabo para ninguna de las dos.

k. el artista y su momento histórico.

Cardoza afirma que mientras más plenamente viva el artista su momento histórico —en lo individual y en lo colectivo— más dinámica e interesante será su obra:

La obligación exterior de escribir en tal dirección y con tal contenido difícilmente producirá obras de interés. Pero el artista verdadero vivirá en su época con pasión, con sus problemas, sus tribulaciones, sus anhelos y apoyándose en ellos, poniéndolos en su obra, servirá a su pueblo. Todo el arte siempre es social y siempre tendrá contenido social, y jamás podrá ser deshumanizado: el hombre no puede escapar a sus propios límites.(37)

Ya que un individualismo hueco y exhibicionista se aleja totalmente de la expresión poética:

La cuestión se plantea no sólo dentro de una alta calidad, sino dentro de una necesidad colectiva, nacional, universal: no se trata del arte al servicio de tal cosa, sino del arte como expresión suprema para los humanos fines supremos y mucho de la buena poesía, pero no de la excelente, se nos decolora. Los asuntos personales, si no se trasmutan por su valor humano general, producen náusea.(38)

Sin embargo, Cardoza y Aragón es muy claro cuando señala la función ética del intelectual en nuestro medio. No existen atenuantes ni disculpas para el que no cumple su compromiso moral para con su núcleo social, ya que aquel deriva de su talento innato. Así lo expresó a través del discurso de aceptación del Emeritissimum otorgado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala en 1970:

Es tarea del intelectual despertar conciencias, desenmascarar mitos, en primer término los del imperialismo (...) Debemos convertirnos en creadores de cultura viva; la responsabilidad del escritor existe, y yo no puedo desligarla de mi vida y de mi obra. La calidad artística que pertenece al dominio de la crítica, no exime al escritor de su entera responsabilidad social. De su responsabilidad humana. Las traiciones no se pueden absolver por la calidad artística. Son terrenos distintos —éticos y estéticos—, pero siempre se pertenece a una época y a un pueblo. No hay ambigüedad posible, pretexto alguno

posible. Hemos visto que algunos escritores "comprometidos" en sus obras tienen actitudes, compromisos y acciones que comprueban su claudicación evidente, que por otra parte, recónditamente suele reflejarse en las obras mismas. El escritor puede construir obra densa de absurdo o metafísica, comprometido con las peculiaridades de su imaginación, y vivir al mismo tiempo con lealtad las luchas de su pueblo. No hay en ello bifurcación, sino conciencia de su quehacer poético, en que siempre se encontrará su rebeldía y perpetuo cuestionamiento. Nunca ha sido más clara cuál es la posición correcta del hombre de cultura en Hispanoamérica. No basta dar normas: se ha de ser ejemplar. ¿Qué autoridad poseería la palabra del intelectual si no es ejemplar? Ser y pensar en la misma línea. Nuestras universidades, si trabajan bien, preparan a la juventud, asimismo, para tales problemas básicos que nos llevan a estudiar nuestras realidades y tener conducta consecuente. No deben ser fábricas de profesionales con mentalidades de encomenderos. Deben defender y ampliar sus bases democráticas, para no convertirse en universiades de casta. Deben cuidar sus propios planes de estudio; defenderse de préstamos extranjeros que las mediatizan o socavan: de becas deformantes para crear dirigentes afines al colonialismo.

La condición intelectual es un imperativo insoslayable más para regir nuestro comportamiento.(39)

Ideas que más tarde encontramos corroboradas en una frase de su discurso al recibir el Quetzal de Jade, que le fuera entregado en México por una delegación de la Asociación de Periodistas de Guatemala, durante el mes de noviembre de 1978:

Creo que los poetas tienen ante sus pueblos mayores responsabilidades aun que los políticos.

De Cardoza y Aragón casi es redundancia señalar con cuanta pasión ha vivido los movimientos estéticos y políticos, o

lo que sería más acertado decir, cómo los continúa viviendo. Se mantiene siempre alerta y sin duda esto ha nutrido su obra, que continúa vigente y apreciada aun por las generaciones más recientes. Se encuentra a años luz del anquilosamiento. De allí la vida que trasuda cada una de sus líneas.

I. compromiso real y compromiso artificial

La visión aldeana de muchos ha generado en diversos momentos una equivocada comprensión del pensamiento de Luis Cardoza y Aragón. Y con un poco de imaginación y de apertura mental, ¡es tan transparente! No hay contradicción entre su postura de hombre político y hombre artístico, sino una síntesis afortunada de integración del pensamiento y la acción, dado a cada uno de estos dos elementos el papel justo que le corresponde a lo largo de una vida que se ha caracterizado por la coherencia y autenticidad de su línea. Cardoza ha sido la mejor encarnación de su pensamiento. No existe ambigüedad entre lo que dice y lo que ha hecho. Y son tan escasos los intelectuales de los que se puede decir lo mismo.

Está plenamente consciente de los límites estrechos e inmensos que su condición de poeta genera en él:

Aquí y en todas partes estaré con la causa en donde aliente un espíritu revolucionario (...) [pero, agrega] Mi participación tiene peculiaridades por la naturaleza de mi destino.(40)

Y agrega más específicamente en una entrevista:

Estoy por el socialismo. Conozco sus fallas; creo que hay una crisis general en la vida contemporánea. Pero no hay propuesta más científica, más clara en la civilización de nuestros días que la del socialismo con los obstáculos que le enfrenta el capitalismo.(41)

Ya lo decía Antonio Gramsci, que la perspectiva del político y del intelectual no son similares, pero que esto no lo excluye de su participación:

Por otro lado, para la relación entre la literatura y la política se debe tener presente este criterio: que las perspectivas del literato han de ser necesariamente menos precisas y definidas que las del hombre político, que, el literato ha de ser "sectario", si así puede decirse, pero de modo contradictorio.(42)

m. arte de élite y arte de masas: una ficción

No existe para Cardoza ni arte por el arte, ni arte para el pueblo. Ambas constituyen concepciones absurdas, pues, como él bien señala en repetidas ocasiones, o es arte o no es arte, excluyendo al destinatario premeditado. Al arte, al conformar un objeto real producido por un hombre de carne y hueso, necesariamente tiene que ser social, pues el artista procede de un núcleo gregario y se dirige consciente o inconscientemente a él, utilizando materiales que la misma sociedad le brinda.

En nuestras sociedades, jamás puede existir el arte por el arte, según el marxismo. El arte es siempre expresión concreta, medio, condiciones económicas, etc. El arte por el arte sólo podrá existir en una sociedad sin clases, en una sociedad comunista. Sencillamente, lo que llamamos arte por el arte no merece su nombre: es otra cosa.

Pero tan falsa es una posición como la otra. Sintetiza:

No hay arte para mayorías, ni para minorías, sino: arte.(44)

En varias ocasiones, sin embargo, el autor se pronuncia por el cultivo y mejoramiento de la capacidad de apreciación estética de las masas, para acercarlas al arte. No hacer descender el arte a niveles ramplones; eso sería populismo burdo, que no reconoce la innata capacidad del individuo para gozar de la belleza. El jamás ha obligado a su poesía a verse en rimas facilonas o sentimentaloides, por una parte, o en un fogoso y hueco patriotismo. Todo lo contrario. Con exacto conocimiento de sus capacidades y las de los géneros —aun cuando los utilice parcialmente— sabe encauzar su expresión acertadamente donde corresponde. Para sus ideas políticas escoge el género ensayístico; para sus tribulaciones, el lírico.

n. la honestidad en el oficio.

El primer paso para ser honesto como artista es reconocer los límites de su oficio, sin evasiones autocomplacientes ni condescendimientos externos. Una figura tan eminente como Jean Paul Sartre ha reconocido públicamente que la lectura de los clásicos del siglo XX —Proust, Joyce, Kafka— fue básica para su acercamiento al socialismo. Con esto él quiere indicar que la función del artista no es la del científico, pero sí puede ser tan efectiva; y por otro lado, que resulta absurdo negar la calidad no sólo estética sino también ética de tales escritores. Hecho que lamentablemente algunas mentes en tinieblas todavía no aceptan.

Al ser la vocación poética inescapable, el poeta debe estar preparado para enfrentar un medio adverso en prácticamente todos los lugares del mundo. Agresivamente. Soltando garras para defender su vocación, fundada tan sólo en la profunda convicción de que su trabajo es tan indispensable para los demás como para él. ¿Puede acaso el poeta realmente escapar a esa especie de posesión demoníaca que empuja a crear, a expresar, a comunicar, golpeando y acariciando las palabras, hasta que se aproximen tangibles a la realidad y dejen de ser silencio? No existen alternativas ni concesiones.

El medio puede hostilizar u obstaculizar al artista, pero esto no lo exime de participar, desde su oficio específico:

¿No es la revolución la más hermosa realidad de nuestra época? Hay una obligación ineludible de participar, y, sin duda, es mayor para el artista, para el intelectual. No hay contradicción entre el deber para con la creación y para con los problemas políticos. No he abandonado mi trabajo creativo por las preocupaciones sociopolíticas; no he abandonado a éstas por las letras (...) No hay murallas entre el arte y la realidad más hermosa de nuestro tiempo. Una sola realidad. Y estas dos presencias, a las que las reduzco groseramente, funcionan como vasos comunicantes, cada una con sus rasgos específicos. La política, cuando es revolucionaria, es también una actividad creadora. Escribir tiene la significación de un acto. El arte se ocupa con los problemas radicales de la imaginación universal del hombre.

Me parece reaccionario establecer disyuntivas. Cada disciplina es dueña de su propio terreno, pero no son opuestos. Tampoco creo en la literatura primariamente "comprometida", al margen de todo planteamiento y rigor de creación artística, ni en los pujos de los "puristas"(45)

Luis Cardoza y Aragón se deja caer la misma luz, fría y objetiva, también sobre sí mismo, dándonos un vívido retrato:

Manteniendo mi libertad completa, comprometiéndome en aquello que siento que atañe vivamente a la vida del espíritu, acaso por ser un individualista que está sin embargo, contra todo individualismo puedo servir mejor las causas que son mías.(46)

Palabras que fueron expresadas en 1933 y que continúan vigentes:

(...) por circunstancias de formación y temperamento (...) siempre seré un desterrado. Un agónico, es decir, en perpetuo conflicto, en perpetua lucha conmigo mismo. Y nada posee interés superior en mi vida que la poesía.(47)

Lúcida y honesta autoafirmación de su oficio.

II. ANALISIS DEL CONCEPTO DE ENSAYO

A. Preliminares

La literatura codifica mensajes verbales y los fija con intención estética en textos escritos. Desde ese punto de vista lingüístico, Roman Jakobson distingue seis funciones básicas en la comunicación verbal:

1. emotiva o expresiva: centrada en el destinador hacia el receptor.
2. apelativa o conativa: orientada a estimular la respuesta en el receptor
3. referencial o informativa: se apoya en el contexto para transmitir información, desde un punto de vista denotativo
4. fática: la que establece, prolonga o interrumpe la comunicación. Se centra en el contacto
5. metalingüística: se refiere a la utilización del mismo código por el emisor y el receptor
6. poética: centrada sobre el mensaje mismo.

Es innegable que la base del fenómeno estético reside en el mundo real, del cual el artista nos dará su propia visión subjetivando una parcela de éste. En la obra literaria, evidentemente, tendrá primacía la función poética del lenguaje, pudiendo al mismo tiempo, por supuesto, estar presentes algunas de las otras ya mencionadas. Sin embargo, si alguna de ellas llegara a opacar dicha función poética, en ese momento saldríamos del dominio estético para internarnos en el científico, histórico, filosófico, etc.

El autor literario crea una obra, un objeto concreto que tiene su propia realidad, a través de su talento e imaginación. En este caso, el contexto extraverbal y la situación dependen del lenguaje mismo. Pone en evidencia, además, su independencia semántica, pues los hechos pueden ser explicados, pero no verificados. Es decir, que la obra de arte posee su propia coherencia.

Para la comprensión de la esencia del lenguaje poético, anotamos sus características más sobresalientes:

1. autonomía: construye un heteroscosmo, de estructura y dimensiones específicas, sin negar sus nexos con el mundo real objetivo.
2. plurisignificación: que aparece no en la totalidad, sino en los trozos más sugerentes de la obra literaria. Esto se da tanto en el plano sincrónico (relación intersintagmática), como en el plano diacrónico (tradición histórico literaria). Así surge la virtual riqueza interpretativa que la crítica busca en el arte.
3. originalidad expresiva del lenguaje: de esta manera se explica la muerte y el sucesivo surgimiento de las corrientes literarias. El escritor debe utilizar un elemento ya gastado por el uso —el lenguaje o “langue”— y de connotaciones inescapables en el medio histórico-social. Su tarea es entonces la de un oficio difícil en cuanto a encontrar la relativa originalidad. Ocasionalmente, este condicionamiento puede conducir al hermetismo, que niega el valor comunicativo del lenguaje.
4. importancia del significante: relativamente arbitrario en la poesía y aun en ciertas obras escritas en prosa. Se trata de que los signos sensoriales reemplazen a los lógicos, produciendo así una sensación de indeterminación. Realmente es imposible que el signo se quede sólo en el significante, pues por naturaleza es doble: imagen acústico-vocal, significante, por un lado; pero también significado, por otra. La connotación es inevitable en cualquier palabra.
5. verdad de coherencia: no la de correspondencia es la que interesa en la obra literaria. De otro modo saltaríamos al campo científico.

Es decir, que cuando la obra literaria presente las características ya anotadas del lenguaje poético, pertenece al campo artístico. Intentaremos probar entonces, que cierto tipo de texto “ensayístico” sí posee dichos rasgos y por lo tanto es susceptible de ser analizado y valorizado como cualquier integrante de los géneros literarios tradicionalmente reconocidos como tales.

B. Los géneros literarios

Mucho se ha debatido sobre la validez de los géneros literarios. Que si por forma, que si por contenido. La necesidad

de agrupar las obras producidas a lo largo de la historia y el intento analítico ha motivado que actualmente se trate de englobar a todas las obras como "textos" y a los poetas, ensayistas, dramaturgos, novelistas, como "autores". Esta agrupación genérica surge como necesidad de aprehender el rasgo experimentalista que caracteriza no sólo a la literatura, sino al arte en general. Sobre todo en el siglo XX. La polémica en este sentido no puede cerrarse, porque el arte se encuentra siempre en perpetuo estado de dinamismo.

C. Desarrollo histórico

Ya Platón hace referencia al problema de los géneros, y aun cuando en un principio realizó una división tripartita de la mimesis artística, posteriormente abolió toda sistematización. Aristóteles fundamenta la mimesis como base de toda actividad artística. La división de géneros que realiza la hace a veces con base en contenidos y a veces en relación con la forma. El elemento formal va a estar relacionado íntimamente con la sustancia poética:

1. según medios empleados para la mimesis (color, palabra, etc.)
2. según diversos objetos de la mimesis (tragedia, comedia, personajes, etc.)
3. según diversos modos de mimesis: narrativa o dramática.

Fue Horacio quien estableció la rigidez de los géneros literarios y cuya influencia en ese sentido se hizo sentir en la poética y la retórica de los siglos XVI, XVII y XVIII. Los lineamientos principales eran:

1. para cada asunto existe una forma adecuada
2. evitar el hibridismo
3. mantener la unidad de tono para guardar la armonía

Durante el Renacimiento, precisamente en el período que inicia a mediados del siglo XVI, la estética de fuerte raíz aristotélica elabora profusión de retóricas y poéticas. Imperaba una división extrínseca y formalista. El aporte más interesante es el surgimiento oficial de un tercer género: la lírica. El poeta es dejado en libertad de expresarse directamente y su obra goza ya del prestigio de la épica y el drama. Cada género se subdividía en otros menores, rígidos, asimismo. La valorización de la obra artística dependía en gran parte del acatamiento de las reglas.

El clasicismo francés acentúa también la fijeza e inmutabilidad que deben regir a los géneros, así como la indispensable unidad de tono. Cada género posee su propio asunto, estilo y objetivo. Sobre la literatura continuaba señoreando la grecolatina, como modelo incomparable. Llegaron aun a jerarquizar los géneros según correspondieran en lo que a su juicio consistía una elevación mayor —tragedia, epopeya—, o menor —comedia—, del espíritu humano.

Por naturaleza polémico, el Barroco, busca mayor libertad expresiva. Su fuerte sentido de la historicidad del hombre los llevó a famosas pugnas entre “antiguos” y “modernos”. Consideraron que el género era una entidad histórica capaz de evolucionar y aun de crear nuevas especies. Aun más, abogaron por el hibridismo como rasgo experimental y válido de la literatura. El teatro de Lope, por ejemplo.

La primera mitad del siglo XVIII hace perdurar la rigidez, apoyada por los neoclásicos. Al desarrollarse el siglo surge la crisis en todos los niveles y en consecuencia la gestación de nuevos valores, que pusieron en evidencia el relativismo de ciertos valores estéticos. Algunos movimientos prerrománticos, como el alemán “Sturm und Drang” se rebelaron ante la teoría clásica de géneros y reglas y le opusieron la ineludible individualidad y autonomía de la obra de arte.

El Romanticismo produce una doctrina multiforme y contradictoria que condena los géneros en nombre de la libertad y espontaneidad creadoras, pero al mismo tiempo, algunos intentaron crear nuevas clasificaciones. Hegel, por ejemplo, se basa en la relación sujeto-objeto:

1. lírica: género subjetivo
2. época: género objetivo
3. drama: género subjetivo-objetivo

O Jean Paul, que los clasifica desde determinada dimensión temporal:

1. epopeya: acontecimiento que se desarrolla desde el pasado
2. drama: acción hacia el futuro
3. lírica: sensación incluida en el presente

Otro caso es el de Victor Hugo, quien defiende abiertamente el hibridismo, pues consideraba que la obra

artística debía reflejar la vida, y ya que ésta era una amalgama de elementos muy diversos, una estética que aisle o fragmente la visión de ella, traiciona la realidad que es por esencia poliforme.

En las últimas décadas del siglo XIX se ve aparecer la curiosa figura de Brunetière, quien no sólo defiende los géneros literarios, sino que además trata, sin lograrlo por supuesto, de aplicar las teorías evolucionistas a la obra de arte.

Surgen Bergson y Croce. Este último identifica el arte con la forma, o sea una actividad teórica que es la intuición, que a su vez se opone al conocimiento lógico. La intuición es simultáneamente expresión: intuir es expresar. De esta manera resulta que la obra poética es una e indivisible. A lo sumo, considera que la noción de géneros podría ser útil para agrupar las obras posteriormente. Nada más. Es decir, un elemento cómodo de sistematización de historia literaria, pero extraño a los problemas del juicio estético, que es el único que considera válido, y no el servil sometimiento a reglas.

Al correr el siglo veinte la visión se amplía y se vuelve más flexible, pues las obras tan dinámicas y experimentales rompían o no cazaban dentro de los moldes tradicionales. Emil Staiger, por ejemplo, condena la poética apriorística y ahistórica, pues la temporalidad histórica es un fenómeno ineludible. Sustituyó asimismo las formas sustantivas por adjetivas:

1. lo lírico: "recuerdo" — pasado
2. lo épico: "observación" — presente
3. lo dramático: "expectativa" — futuro

Lukacs, por otra parte, considera que la novela y el drama corresponden a diferentes visiones de la realidad, es decir, poseen diversidad de forma y contenido. Juzga que es indispensable tomar en cuenta los factores sociológicos de la literatura, como por ejemplo, a quien se dirige, quien es el receptor. Se refiere entonces constantemente a la estructura de la sociedad, quien, en última instancia, va a determinar la extinción o aparición de nuevos géneros, la epopeya es un ejemplo.

El estructuralismo, que ha venido desarrollando las tentativas del formalismo ruso, trata de definir los géneros partiendo de los elementos constitutivos de las estructuras

lingüísticas. Jakobson relaciona las particularidades de los géneros literarios con la participación, junto con la función poética —que es la dominante— de las otras funciones del lenguaje. Y así define tres posibilidades:

1. épica: centrada en la tercera persona, implica función referencial
2. lírica: orientada hacia la primera persona, une estrechamente la función emotiva
3. dramática: vinculada a la segunda persona y a la función apelativa

D. Por una poética abierta y flexible

La utilización de los términos genéricos, actualmente tan usada, de “textos” para las obras literarias y el de “autor” para el escritor es válida en el sentido que pone en evidencia el común sustrato artístico de los creadores y su producción. Es sólo cuestión de matices, ya que el arte es uno solo, y la literatura uno de sus caminos y posibilidades. Indudablemente esta clasificación tan amplia acoge la diversidad de experimentaciones que ha nutrido la literatura del siglo veinte, sobre todo.

Sin embargo, el análisis literario impone cierta disciplina, sobre todo en un trabajo de tesis. Y es precisamente indispensable cuando se trata de estudiar una obra que no caza en ningún molde prefabricado y que puede ser tachada de “híbrida”. Cómo si fuera tan fácil. Ciertamente existe una gran diferencia entre lo híbrido y lo experimental. Pero no todos pueden captar lo que separa la ausencia de talento e imaginación y el desborde de fantasía, que quiebra los moldes asfixiantes. Aquí se revela inevitablemente que cada obra crea su universo según sea lo que desea expresar, según el momento que lo engendra. Pienso naturalmente en Guatemala, las líneas de su mano. Pero eso va para más adelante.

De las posiciones, la de Jakobson se muestra como la más objetiva porque parte del análisis de la materia prima de la obra literaria: el lenguaje y la manera como ha sido utilizado. De esta manera se puede afirmar que la obra que esté escrita con un lenguaje predominantemente poético, con las características que le son propias a éste y que ya fueron explicadas con anterioridad, constituye una obra literaria. Este es fundamento que considero importantísimo, pues deja fuera a tantas obras escritas con más buena voluntad o exceso de sentimentalismo, y nada más.

El segundo paso es ¿en qué parcela colocar tal o cual obra literaria? ¿en una casilla fija? ¿intermedia? ¿o colocar una nueva? En realidad, cada obra de arte es, o al menos parece ser, única.

Con reticencia y sólo obedeciendo a los fines de estudio que impone un trabajo de tesis, o didáctico, o de clasificación histórica, nos atrevemos a situarlas. Por lo tanto, en principio aceptamos la clasificación tripartita de narrativa, lírica y dramática, pero con carácter flexible. Es decir, de acuerdo a determinada visión del mundo y del hombre. Diremos indudablemente que Edipo Rey es una tragedia y Las avispas una comedia. Pero es algo muy general, pues los géneros no existen como esencias independientes y absolutas. Son moldes, sí; pero maleables al creador. A lo sumo podemos afirmar que los géneros literarios son categorías que se caracterizan por representar la realidad de modo particular y presentar caracteres estructurales distintos. Esta clasificación quizás sea más útil al crítico que al creador, y en ambos casos, sólo debe constituir un punto de partida.

De Staiger tomaremos lo más valioso: la función adjetival, ya que como hemos señalado los géneros literarios no los consideramos entidades cerradas e incommunicables entre sí. Es decir, que por ejemplo, una obra dramática puede acentuar elementos líricos o épicos, sin por ello perder su esencia propiamente dramática. Y pienso en el primer caso, inevitablemente, en Pirandello.

Los géneros pueden, pero no necesariamente deben ser modelos. No le vamos a negar a nadie su derecho de escribir un soneto perfecto. Pero, por otro lado, admiramos de igual manera a quien se lanza a la búsqueda de nuevos caminos siempre y cuando sea auténtica y acertada en la fusión de visión del mundo y carga estética. De otra manera la literatura se convertiría en un ente congelado. Precisamente de las mezclas más impensadas —y me viene a la mente el extraordinario e inesperado acoplamiento de colores en los güipiles guatemaltecos— surge una realidad artística validísima y aun en muchos casos refrescante. La ruptura de la armonía establecida y a veces ya agotada, hace surgir una paradójica armonía en la aparente desarmonía. Diríamos una nueva estética. No se podría comprender mucho del arte del siglo veinte, si no adoptamos esta visión. La libertad expresiva en el arte no podría nunca asustar al creador auténtico. Al contrario. Lo estimula y provoca a descubrir las vetas de sus posibilidades

humanar, que son en el fondo, las de todos los hombres. Un reto y un encuentro para quien escribe y quien lo lee. Una poética moderna —si es que deba existir— necesariamente debe ser abierta y experimental. Sea que se vuelva a las obras consagradas, que a las que le llegan por primera vez a las manos.

E. Concepto de ensayo

El ensayo es un texto, generalmente breve, escrito en prosa, que intenta una aproximación cognoscitiva y crítica de un tema o asunto desde un punto de vista subjetivo. Es la reflexión fijada por la palabra escrita y se da cuando el autor siente y razona al mismo tiempo, para comunicar luego esta reflexión, que no tiene carácter definitorio.

F. Características

1. género flexible: no busca convencer, sino sugerir
2. polifacetismo temático
3. utilización de lenguaje de altura filosófica o de llaneza conversacional, pero tratando siempre de lograr una comunicación efectiva con los lectores
4. crea de lo ya formado: pretende evidenciar su esencia
5. frecuentemente presenta carácter circunstancial —lo que lo acerca a la crónica, que es vistazo fugaz, como una fotografía— y en ese caso, necesita un público inmediato
6. encierra una naturaleza polémica, en esto reside su dinamicidad, a falta de “conflicto” en el sentido comunmente aceptado, sobre todo en literatura
7. su punto de partida es escéptico, en el sentido de que sienta la necesidad y la posibilidad de poner en duda determinados valores y verdades, pero al mismo tiempo, paradójicamente, reconoce la importancia y la imposibilidad de encontrar una respuesta radical y absoluta
8. su originalidad precisamente reside en asumir la incapacidad o falta de deseo a dar una respuesta absoluta a los problemas presentados o expuestos

9. se desarrolla en dos dimensiones: filosófica y literaria, por lo que es abstracto y concreto a la vez
10. el ensayo se diferencia de los escritos científicos en que éstos pretenden lograr el conocimiento exacto a través de los métodos sistemáticos. El ensayista presenta algunos rasgos comunes con el filósofo: pone en discusión problemas conceptuales, pero a diferencia del segundo, o no sabe o no quiere resolverlos definitivamente.

Dichos escritos son expresiones abstractas y conceptuales de determinadas visiones del mundo y por lo tanto descartan el aporte imaginativo y personal, es decir lo propiamente estético
11. la narrativa lleva una fuerte carga de subjetividad y fantasía creadora, aun cuando las bases que la originan sean concretas y reales. La literatura crea mundos concretos con estructuras autónomas realizados a través de la fantasía creadora del autor. Con el literato, el ensayista tiene en común el presentar los problemas conceptuales bajo forma de pretexto ocasional, o bajo el aspecto de un personaje o situación individual concreta tomada de la literatura, o en los ejemplos más grandes, de la vida real
12. con ambas disciplinas, el ensayo comparte una común intención cognoscitiva de lo humano real y se encuentra situado en medio de los dos, pues es a la vez racional y emotivo.

G. ¿Es el ensayo un género literario?

Se ha debatido mucho en este siglo si el ensayo constituye o no un género literario, sobre todo por la gran profusión de dicho tipo de textos.

Algunos como Aguiar e Silva se expresan así:

Algunas obras ocupan una posición ambigua, participando del estatuto de la existencia literaria, pero no de manera total y pura como una novela de Thomas Mann o un poema de Camilo Pessanha, etc. Son obras, que, por decirlo así, usan máscaras literarias. Están

en este caso, la biografía, el ensayo, las memorias, por ejemplo. Podemos admitir que un tratado de ascética, como Frei Luis de Sousa, A ilustre casa de Ramires, etc. Su estudio pertenece más a la historia de la cultura —filosófica, religiosa o ascético-mística— que a la historia de la literatura, aunque pueda tener conexiones más importantes con ésta. No basta que una obra esté escrita con elegancia o en estilo castizo, para que, ipso facto, ascienda a la categoría de literatura, aunque en ella puedan existir accidental y esporádicamente elementos estéticos.

El concepto de literatura que acabamos de formular obedece a un criterio estrictamente estético. Repudiamos así un concepto amplificador y cultural de la literatura, tan grato a la mentalidad positivista, según el cual pertenecerían a la literatura obras jurídicas, históricas, pedagógicas, etc. En esta perspectiva, la obra literaria tiende a identificarse con el documento, con el texto impreso o manuscrito, independiente del carácter estético o inestético del texto. Tal concepto de literatura es responsable de la inclusión, en los manuales de historia literaria, de autores que de ningún modo, o sólo marginalmente, se pueden situar en la literatura.(48) (El subrayado es mío)

La posición de Aguiar e Silva es discutible, pues él mismo afirma que no es por la materia o para utilizar el término kayseriano, “el asunto”, que una obra alcanza el grado artístico, sino por la forma en que el artista la trate. Es decir, la materia prima no es nunca artística en sí. Es tan sólo una posibilidad en estado virtual. De acuerdo a lo que el estudioso portugués señala, radicalmente tendría que borrarse a la biografía, el ensayo, las memorias, etc. del campo literario. Pero, ¿y si fueron escritos con lenguaje estético, es decir poético?

H. Deslinde de Ernesto Mejía Sánchez: ensayo “prosaico” y ensayo “poético”.

Por el contrario, Ernesto Mejía Sánchez, sí considera al ensayo como parte de la literatura y precisamente en su “Ensayo sobre el ensayo hispanoamericano”(49) deslinda dos vertientes de éste:

- 1) ensayo "prosaico": donde puede predominar la función referencial o informativa del lenguaje, quizás a lo sumo, engalanda por el uso castizo de la lengua. Aquí podrían incluirse variantes tales como: el discurso, el relato histórico, la especulación filosófica, cierto tipo de crítica artística, la reseña cultural periodística y la crónica más objetiva. Es decir, que existe un mayor distanciamiento entre el autor y el lector.

- 2) ensayo "poético": predomina en este caso la función poética del lenguaje, así como la expresiva y emotiva. Para circunscribirlo con más precisión, agregaríamos las siguientes características:
 - a) predominio del carácter poético (sentir) lo estético, sobre el filosófico (pensar). El razonamiento se conduce con más intuición que lógica.
 - b) libertad de "fondo": pluralidad temática, sin necesidad de ser riguroso en la prueba final; y libertad de "forma": utilización de recursos poéticos y apertura a la experimentación estilística.
 - c) subrayado subjetivismo: actitud lírica, emotiva
 - d) diálogo directo, inmediato entre el autor y el lector: confrontación recíproca y constante entre ambos. Por ejemplo, acusada u utilización de la primera persona al escribir, o el autor como protagonista principal: una "autobiografía espiritual" como agudamente la denomina Earle,(50) sin proyecciones ni imágenes que lo enmascaren
 - e) señalada intención sugerente y no de convencimiento
 - f) el ensayista presenta rasgos características del poeta: teórico, creador, profeta, revolucionario, sacerdote.

Evidentemente, el tipo de ensayo que nos interesa en este trabajo es el ensayo poético. Constituye prácticamente una nueva creación artística, como por ejemplo, en el caso de la

crítica de arte impresionista, que es casi un pretexto para que el autor exprese sus puntos de vista mediante el desborde de su imaginación poética. Como ejemplos además de Cardoza y Aragón u Octavio Paz, podríamos anotar a dos guatemaltecos que lo han cultivado con calidad: Margarita Carrera y José Mejía.

Casi podría definirse el ensayo "poético" entonces como un texto poético en prosa.

I. El ensayo en Hispanoamérica

La etimología de la palabra "ensayo" la podemos rastrear en el latín, y significa "peso" o "intento". Muy difundido en Inglaterra, Estados Unidos y Francia. Realmente es en este último país donde tiene su origen oficial con Michel de Montaigne (1533-1592), quien titula así, Ensayos, su obra de aproximadamente noventa y tres textos. Antes de él no aparece ningún antecesor directo en la literatura clásica, pero sí es sabido que su autor favorito era Plutarco. Contemporáneo de Ronsard, aprovechó las innovaciones estéticas de la Pléiade, pero a su manera; latinizó y conservó al mismo tiempo arcaísmos y provincialismos. Montaigne no explica que lo motivó a escribir su obra; en ella se observa una temática variada, sin que la rijan ningún intento explicativo o clasificador. Asimismo, aparecen evidentes las diferencias en la composición estructural, por ejemplo, en cuanto a longitud de los últimos que escribió. Lo que sí ya es notable es la intención de dejar a los otros su retrato verídico propio sin buscar propiamente la fama o la utilidad inmediata. En Montaigne ya encontramos la actitud característica del ensayista: el escepticismo, sin ser negativo y el humorismo sin ser satírico. Además, toca, casi sin proponérselo, todo el radio de la actividad humana, para poner en evidencia su intrínseca índole contradictoria.

Podemos agregar a esta somera lista de ensayistas franceses a Voltaire, Diderot, Sainte-Beuve, Gautier, France, Gide, Valery. En Inglaterra a Lamb, Bacon, de Quincey y Eliot. Thoreau y Emerson en los Estados Unidos. Entre otros, destacan en Alemania Lessing, Weiland, Schiller, von Humboldt, Schlegel, Heine, Adorno. Mientras que en España podría mencionarse a Feijóo, Gavinet, Unamuno, Azorín, de Castro, Ortega y Gasset y tantos otros. En Hispanoamérica tenemos a Martí, Bello, Sarmiento, Montalvo, Rodó, Arciniegas, Mariátegui, Reyes, Paz, Carpentier y por supuesto al guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, quien nos ocupa.

Desafortunadamente el ensayo es un género que empieza a valorizarse en nuestro continente por lo que resulta difícil encontrar material de trabajo sobre este tema. Faltan monografías y antologías. Para algunos como el crítico argentino Enrique Anderson Imbert, de acuerdo a lo que expuso en el Encuentro Hispanoamericano de escritores, celebrado durante el mes de diciembre de 1978 en Quito, Ecuador, los ensayistas en Hispanoamérica son muy pocos, aunque se de la ilusión de que fueran muchos. En mi opinión, esto no es acertado. La literatura hispanoamericana tiene carta de nacimiento recién conseguida en comparación, digamos, a la literatura francesa. Dentro de una identidad que ni siquiera está terminada de forjar, sino que se encuentra en estado bullente, de gestación —y esto, a mi juicio, constituye uno de sus rasgos más apasionantes— podemos aseverar que para el corto lapso de tiempo transcurrido, la proporción de ensayistas de calidad es elevada. Por otro lado, al ser el ensayo un género tan recientemente valorizado, todavía está por efectuarse el balance. Por lo tanto, considero que sí existe no sólo calidad sino proporcionada cantidad de ensayistas en el continente.

Angel Rama, conocido crítico uruguayo, durante la misma reunión, enfocó el problema social del ensayista. Constituye casi un denominador común que el origen socioeconómico del escritor hispanoamericano provenga de las capas medias, de la pequeña burguesía, y con excepciones, de los niveles altos y sólo en contadas ocasiones del proletariado. Las razones serían largas de explicar, pero como factor ilustrativo aparece indudablemente la posibilidad de acceso a las fuentes de cultura. Pero, por otro lado, la auténtica profesionalización del oficio es una quimera. Es casi inexistente el escritor que vive de la creación literaria. Los más se dedican a la cátedra, al periodismo, a la investigación, cuando no a oficios totalmente ajenos a su vocación. Desde ese punto de vista, Rama afirma que para subsistir vitalmente, debido a la falta de oportunidades y el escaso consumo de los libros de ensayos, este tipo de escritor vende su “miniensayo” —en Guatemala no existe ni siquiera esa posibilidad, pues el ensayista todavía debe quedar agradecido que le publiquen sus textos— corriendo el eventual riesgo de deteriorar su calidad, pues son muchos los casos en que el periódico o la revista de gran tirada se convierten en devoradores frustrantes del talento y vocación del ensayista.

Sin embargo, como algunos rasgos reveladores y peculiares que presenta el ensayo en Hispanoamérica,

señalaríamos, en primer lugar, que resulta muy significativo que surge en nuestro continente durante los períodos de crisis social —respuesta— o en épocas de libertad creativa —expresión—. En general, su temática presenta un fuerte acento de autoexamen, como respuesta a la crisis continental en el aspecto socioeconómico y al mismo tiempo, la búsqueda del afianzamiento de una identidad propia.

Peter G. Earle, en su estudio ya citado anteriormente, propone una curva evolutiva del ensayo hispanoamericano que va de la esperanza a la desesperanza. Lo cito por su valor de intento sistematizador, aun cuando la división tajante sea muy discutible.

1. Revolucionarios "idealistas"

- a. utópico: optimismo y fe en las posibilidades humanas
- b. búsqueda de esencias hispanoamericanas que evidencian deseo anticolonialista
- c. l e n g u a j e m e t a f ó r i c o :
romanticismo-modernismo-postmodernismo
- d. búsqueda de conducta heroica y estética
- e. inicios: 1845, Facundo
- f. algunos exponentes: José Martí, Rodó, Andrés Bello, Domingo Sarmiento
- g. figuras de transición:
 - 1) José Vasconcelos: visión desbordante y romántica de lo mexicano
 - 2) Alfonso Reyes: sensibilidad lírica frente a problemas sociales

2. Los derrotistas individualistas

- a. tratan del tema de la soledad del hombre
- b. cada uno posee su propio lenguaje y su propia visión histórico-social
- c. criticados por evasión individualista de lo social
- d. algunos exponentes: Octavio Paz, Ezequiel Martínez Estrada, Mariano Picón-Salas, Eduardo Mallea

J: ¿Es Guatemala, las líneas de su mano un ensayo?

Afirmábamos anteriormente que el ensayo poético, al que la literatura le interesa estudiar, se caracteriza por la

función poética del lenguaje. Se convierte entonces en una de las múltiples posibilidades genéricas de la literatura.

En Guatemala, las líneas de su mano se produce un vaivén entre razón y sentimiento. Por lo tanto, en algunas partes predominará la función referencial e inclusive conativa del lenguaje, produciendo un "ensayo prosaico", y en otras, predominará la función meramente poética y emotiva, lo que dará como resultado un "ensayo poético".

Existen pues, ciertamente, piezas de la estructura total de la obra que pertenecen al género ensayístico. Las partes más interesantes para el estudioso de las letras serán aquellas donde la intención estética es más evidente.

Podría entonces decirse, en un sentido general, que la obra es un ensayo. Inclusive que constituye un vasto ensayo poético sobre un tema dominante: Guatemala, en la multiplicidad de sus facetas: histórica, literaria, humana, artística, etc. Y que con gran acierto, Cardoza y Aragón va a acentuar el rasgo lírico y sugestivo en las partes más íntimas y nostálgicas de su obra.

Evidentemente, Guatemala, las líneas de su mano no es una obra dramática, lírica o narrativa, en el sentido estricto de los términos retóricos. Aun cuando, como veremos más adelante puedan estar presentes en sus páginas rasgos líricos y épicos. Pero también sería errado afirmar que la obra es sólo un ensayo, prosaico o poético. Guatemala, las líneas de su mano incluye además otras estructuras formales, tales como la crónica, las memorias, la anécdota, los personajes, etc. Por lo tanto la obra es predominantemente un ensayo más otro tipo de textos —incluidos en ella— que pertenecen a distintos géneros o aspectos de la clasificación genéricas.

De lo que se desprende que una de las características más particulares y consustanciales a la obra es lo inencasillable de su totalidad. Guatemala, las líneas de su mano entonces no peca de hibridismo, sino que insertada plenamente en las corrientes literarias de este siglo, crea su propio y único molde donde quepa su particular visión integral, que en el fondo, no es sólo la de Guatemala y los guatemaltecos, sino que posee un horizonte más vasto. Esa es precisamente la riqueza del libro. El afán universalista de Cardoza nunca está tan presente como en esta obra.

El autor traza un largo poema en prosa. Elabora un mural no monocolor ni plano, sino que rico en textura, sugerente en composición, con perspectivas múltiples. A pluralidad de perspectivas en torno a un leitmotiv, van a corresponder pluralidad de lenguajes, que van a conformar pluralidad de realidades poéticas, reveladoras de la complejidad de la personalidad del autor. Polifacetismo cardoziano.

III. LA ESTRUCTURA DE LA OBRA

A. Definición de estructura

Piaget define la estructura como "un sistema de transformaciones encerrado en sí mismo". Es decir, elementos que se encuentran en una relación dinámica de afinidades y oposiciones. Sin embargo, dicho sistema necesariamente implica un código de leyes para autorregularse dentro de su sistema cerrado.

Según él, la estructura comprende tres principios básicos: la totalidad, las transformaciones y la autorregulación. El primero se refiere a que constituye un sistema cerrado o en sí mismo. Pero, ¿qué es un sistema? Así lo definen María Corti y Cesare Segre:

Conjunto de los elementos o rasgos constitutivos de un cierto ámbito (sistema lingüístico, sistema estilístico, etc.), cuyas partes puedan o deban ser consideradas en su solidaridad sincrónica.(51)
(Traducción de Lucrecia M. de Penedo).

Y como se verá más adelante, el ser un sistema autosuficiente, necesariamente implicará los otros dos principios ya mencionados: el segundo, con su naturaleza dialéctica no sólo de los elementos, sino de las propias estructuras que forman la totalidad del mundo; y el tercero por su calidad de subestructura que forma parte de una mayor.

Referente al segundo, Piaget dice lo siguiente:

Si lo propio de las totalidades estructuradas concierne a sus leyes de composición, éstas son, pues, estructurantes por naturaleza, y esta constante dualidad o más precisamente bipolaridad de propiedades de ser siempre y simultáneamente estructurantes y estructuradas.(52)

O como lo expresa más claramente Dante Liano:

Su existencia garantiza la existencia de la estructura (estructurantes) y el vivísimo intercambio entre sus elementos garantiza su propia existencia (estructuradas) (...) Sin

embargo, si bien las estructuras, en cuanto objetos de la realidad, son cambiantes e históricas, el estudio de las estructuras tiende a no ser como ellas. Al contrario, el estructuralismo trata de fijar la estructura en un momento histórico, de detenerla en el tiempo para poder, de esa manera, estudiarla.(53)

El último principio, el de la autorregulación, se refiere, por una parte, a los mecanismos rítmicos que posee en sí misma, y por otra, a su calidad de subestructura que forma parte de otra mayor.

En torno al estructuralismo existen posiciones muy contradictorias en cuanto a su significación. Algunos prefieren considerarlo como un método y otros, como una conceptualización. Además viene a sumarse a este problema que, de lo propiamente lingüístico se ha pasado a lo extralingüístico:

Esto es lo que los saussurianos entienden al hablar de sistema o de estructura de la lengua: los elementos lingüísticos no tienen ninguna realidad independientemente de su relación con el todo.(54)

Efectivamente, el término proviene de la lingüística (Saussure), pero también ha sido usado por Marx (las estructuras sociales) y finalmente se ha extendido a otras ramas como la filosofía, la antropología, el psicoanálisis, etc.

El origen de la palabra "estructura" procede del latín y tiene un matiz eminentemente arquitectónico: "construir por capas". El peligro que se corre entonces es aplicarlo indiscriminadamente a todo lo que posea una forma. De allí los equívocos y la dificultad de su delimitación. Y la tentación de usar un término de moda.

Por otro lado, existe un estructuralismo "a priori", es decir que:

en lugar de encontrar la "estructura", la pone, la inventa como hipótesis y modelo teórico, y postula que todos los fenómenos que se estudian deben corresponder al ajuste estructural teorizado.(55)

Precisamente Umberto Eco y Cesare Segre distinguen estos dos aspectos —de metodología y concepto— con claridad. Ambos tienden a favorecer el primero, e inclusive aceptan que las operaciones mentales serán válidas sólo si son estructuralmente análogas a las relaciones reales que presentan las cosas. Otros, como Barthes, consideran más bien como una “actividad”, es decir “la sucesión regulada de un determinado número de operaciones mentales”,(56) la cual tiene como fin reconstruir un objeto que manifieste sus reglas de funcionamiento. Esto se logra mediante el proceso de la descomposición y recomposición del mismo. Pero, agrega Barthes, “la estructura es un simulacro del objeto”, es un calco de lo que realmente existe en su esencia.

En el campo de la literatura, básicamente el enfrentamiento reside entre un estructuralismo “radical” y uno que yo llamaría “integral”. Algunos estudiosos como Todorov o Aguiar e Silva rechazan una crítica unilateral que considere el objeto literario solamente desde el punto de vista de su inmanencia. Esta primera actitud, que precisamente Todorov nomina “interpretación”, sin embargo no es opuesta, sino que complementaria y compatible, con una segunda que él califica como “ciencia”, la cual tiene como objetivo el establecimiento de leyes generales de las cuales es producto determinado texto.

La interpretación consistiría entonces, en un primer paso, el cual puede ser llamado indiscriminadamente exégesis, comentario, explicación de textos, lectura, análisis, crítica. El énfasis de esta etapa en la interpretación subjetiva y la importancia del significado en los signos lingüísticos le marcan su valor, pero también sus límites. Ya que, como al principio de este trabajo anotamos, las obras de arte no surgen del vacío, sino que están sólidamente enraizadas en su momento histórico, aun cuando no necesariamente esto se trasluzca fácilmente.

En cuanto a la segunda actitud, la de considerar la obra de arte como manifestación de una estructura abstracta, encontramos variedad de actitudes, según sea el aspecto filosófico, sociológico, psicológico, etc., que se pretenda destacar. Básicamente tienen en común: negar el carácter autónomo de la obra literaria; la obra literaria es manifestación de leyes exteriores que conciernen la psique, la sociedad o el “espíritu humano”; la función del crítico consiste en descodificar la obra para buscar “ese algo” que la engendró; el matiz científico de tal tendencia reside en la medida en que su objeto de estudio ya no es el hecho particular, sino la ley que tal hecho ilustra.

Todorov propugna por una posición intermedia que abarque una apreciación de la obra literaria que sea a la vez "abstracta" e "interna". Siguiendo la línea de los formalistas rusos, afirma que el estudio específico de la crítica no debe descuidar la "literariedad", o sea la propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario. Para entroncar el objetivo de su poética, ya descrita, con el estructuralismo, y también reconociendo la dificultad polisémica del término, afirma:

Tomando el término en su más amplio significado, toda poética es estructural ya que el objeto de la poética no es la totalidad de los hechos empíricos (las obras literarias) sino que una estructura abstracta (la literatura). Y entonces, la introducción de un punto de vista científico en un terreno cualquiera es ya estructural.(57) (Traducción de Lucrecia M. de Penedo).

Una tendencia similar sigue Aguiar e Silva, quien anota que Trubetzkoj, del Círculo de Praga, aseveraba que este siglo tiende a sustituir el atomismo por el estructuralismo y el individualismo por el universalismo. En lo referente a la definición de la palabra "estructura", dice el estudioso portugués que es:

un todo formado por elementos solidarios entre sí e interligados por una tensión dinámica, siendo regido el conjunto por una finalidad que se impone a los elementos constitutivos del todo y a sus finalidades particulares.(58)

Es decir que él también acentúa el carácter de totalidad y de interdependencia. Y en un cierto modo este aspecto es el que siente limitante para el análisis literario, pues casi arrebatada a la obra de su contexto social e histórico.

Entre los logros positivos que Aguiar e Silva discierne en el estructuralismo se encuentra su relativa novedad —según él la concepción estructural orgánica puede rastrearse en sus orígenes desde Aristóteles, pasando por el Romanticismo y los Estilistas— en deslindar los elementos que constituyen el todo; sus interrelaciones configurantes de la estructura y las respectivas funciones, subordinadas a la teleología del todo; así como la utilización de un procedimiento analítico orgánico y

de una terminología rigurosa. Añade que el estructuralismo no pretende explicar el contenido —significado— de la obra literaria, sino que analizar las reglas combinatorias de ésta.

Por lo tanto, se dedicará a la construcción y descripción de un “modelo” invariante del micro-universo semántico de la obra. Para ello sigue dos momentos analíticos: el primero, desmontaje en unidades significativas mínimas, y el segundo, la reconstrucción, o sea elaborar modelos con capacidad heurística en relación con la obra. Anota Aguiar e Silva que la rigidez de tal procedimiento se adecúa más al estudio de obras primitivas.

Como deficiencias, señala el anulamiento o casi del autor:

elemento irrelevante bajo la presión del sistema
(código lingüístico, código del inconsciente) (59)

Lo cual resulta imposible de lograr en una obra literaria, que es siempre una visión subjetiva de un ente histórico: el artista que se expresa estéticamente a través de su obra. Por otro lado, Aguiar e Silva señala el problema de la valorización: para él, el estructuralismo de ese tipo es eficaz como método de análisis, pero deficiente como escala valorativa. Deja de lado sopesar la capacidad creadora e innovadora del autor.

En suma, Aguiar e Silva reconoce el valor inmanente de un estructuralismo cerrado en sí mismo —tal y como lo concebía Piaget en su definición— pero, acercándose a otros estudiosos como Todorov, afirma que es imposible y empobrecedor para la obra considerarla sólo como un universo cerrado y autosuficiente. Lo autobiográfico, los condicionamientos sociales e históricos son insoslayables. Aguiar está más cerca de los estructuralistas que reconocen la importancia de la “conciencia estructurante”, que liga más directamente la obra al autor. Y cita a Lucien Goldmann, para quien:

las estructuras del mundo de la obra son
homólogas a las estructuras mentales de ciertos
grupos sociales o están en relación inteligible
con ellos.(60)

O sea que no es identidad de contenidos, sino homología de estructuras lo que existe entre el grupo social y la creación individual; por otro lado, en las relaciones entre

grupo social y el artista deben ser entendidas en términos de homología y no de causalidad.

Goldmann habla de “grupos sociales privilegiados”:

cuya conciencia, afectividad y comportamiento se orientan hacia una reorganización global de todas las relaciones humanas y de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, o bien hacia una conservación global de la estructura social existente.(61)

Estos van a cristalizar una determinada “visión del mundo”, o sea, según Aguiar e Silva:

—un ideal de hombre, ideal de relaciones inter-humanas, cierta concepción de las relaciones entre el hombre y la divinidad, entre el hombre y el universo—(62)

Tal visión o “filosofía”, como comunmente se la llama, es imprescindible conocerla para explicar y valorizar la obra literaria.

La posición de Aguiar e Silva, entonces, no rechaza radicalmente al estructuralismo. Rechaza, precisamente, el estructuralismo radical, ahistórico, e impersonal.

Por otro lado, Gérard Genette contradice la posición de Goldmann, pues la inserta dentro de las disciplinas “existentes o hipotéticas” que comúnmente se conocen como “historia literaria” o “historia de la literatura”. La “tercera especie” —la que correspondería a Goldmann— aquél la encuadra como:

las obras consideradas como documentos históricos, que reflejan o expresan la ideología y la sensibilidad particulares de una época. Ese hecho tiene su punto de partida, evidentemente, de lo que se conoce como historia de las ideas o de las sensibilidades (...) es también dentro de esta categoría que se puede colocar, con sus postulados específicos bien conocidos, la variante marxista de la historia de las ideas, hace poco representada en Francia por Lucien Goldmann, (...) Ese tipo de historia tiene al menos el mérito de existir, pero me parece sin

embargo que provoca un cierto número de objeciones, o más bien, puede ser, que provoca una cierta insatisfacción.(63)

Dos objeciones señala Genette al método de Goldmann: la primera es la dificultad de la interpretación ideológica en los textos literarios, debido a su naturaleza específica. No basta con la noción de "reflejo": existen en el pretendido reflejo literario fenómenos de refracción y de distorsión muy difíciles de dominar. El reflejo no es pasivo, sino presenta una gran complejidad. Y desentrañar esa complejidad resulta escurridizo en una obra literaria que generalmente trata oblicuamente los hechos ideológicos. La segunda objeción es que este tipo de enfoque quedará necesariamente como exterior a la literatura misma:

aquí se trata de considerar la literatura, pero atravesándola antes para buscar detrás de ella estructuras mentales que la sobrepasan y que, hipotéticamente, la condicionan.(64)

Opino que si bien no es fácil, tampoco es imposible tal tarea. Depende del texto escogido para el análisis y valorización. A la primera objeción podría responderse que dependerá de la agudeza del crítico saber escudriñar las pistas ideológicas, para lo cual se ayudará con el estudio de la personalidad y vida del autor y de sus circunstancias históricas. Por otro lado, la noción de "reflejo" ha sido abandonada, o debería serlo en mi opinión, por la de "tensión", porque ésta última refleja con más veracidad la esencia de los hechos humanos que serán llevados a la obra literaria. En cuanto a la segunda objeción, nuevamente es necesario enfatizar que la obra no surge de la nada; directa o indirectamente estará condicionada por elementos extra-textuales, de los cuales el artista, como hombre que es, no puede escapar. Ahora bien, sería un error quedarnos exclusivamente en la búsqueda de una ideología por sí misma —tal tarea podría realizarla mejor un filósofo o un sociólogo—, pero esa búsqueda constituye elemento importantísimo para la cabal comprensión del objeto literario.

Resumiendo diremos que un estructuralismo integral, que abarque tanto el estudio inmanente de la obra como la de sus elementos genéticos, será más válido y enriquecedor no sólo para su comprensión, sino para su valorización. Para el caso particular de Guatemala, las líneas de su mano, este me ha

parecido el enfoque más válido, porque no sólo determina y pesa los valores intrínsecos —llamémoslos “poéticos” en líneas generales—, sino también explica los soportes ideológicos que la sustentan. Este es un libro donde sin duda alguna la ideología es un elemento importantísimo, por su tema y sus rasgos ensayistas.

B. La estructura generadora

Se refiere al núcleo generador de la obra. La unidad abstracta que funciona en todos los elementos que la componen y que encontraremos subyacente en cada una de sus partes. Es labor del crítico, entonces, rastrear esa “estructura” o “sema” profundo, elemento estructurante y estructurado al mismo tiempo.

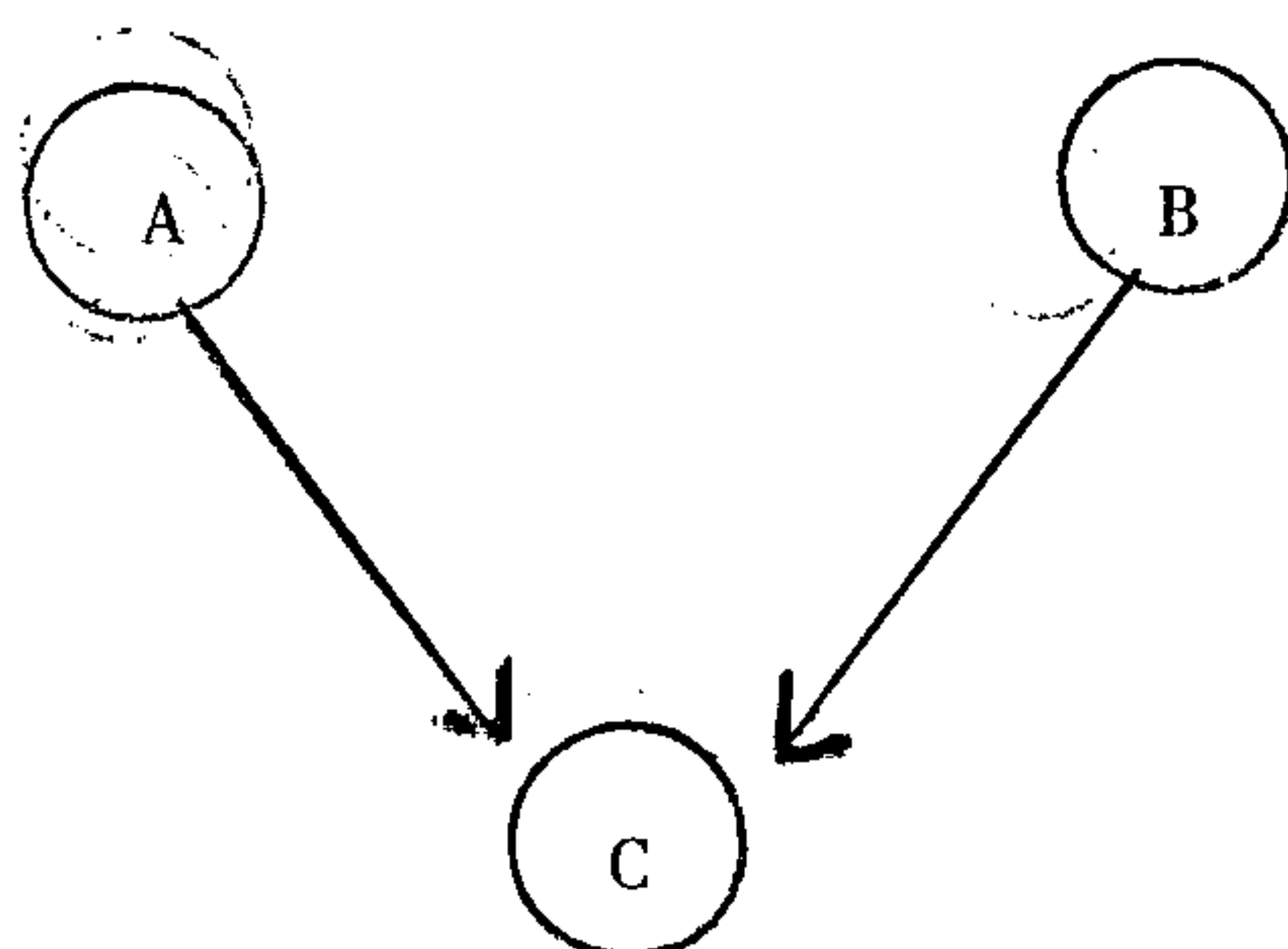
La relación es dialéctica: el tema induce al autor a utilizar —más inconsciente que conscientemente— determinada estructura mental, pero simultáneamente, esa misma estructura mental lo va conduciendo a escoger determinados aspectos del tema.

Si, como anotamos, la estructura profunda es una estructura mental que proviene de la síntesis de la obra, ésta se va gestando al mismo tiempo que la obra; es también generadora sin ser previa, o al menos consciente y deliberadamente previa. Crea y es creada. De allí surge el concepto de homología entre obra e ideología del autor.

En Guatemala, las líneas de su mano, el núcleo generador consiste en el juego antitético de oposiciones que logran una síntesis. Un elemento A (ensayo) se opone a un elemento B (poesía); como fruto surgirá precisamente dicha obra (C), que no es sólo una exaltación y explicación de Guatemala, sino, sobre todo, una búsqueda del ser guatemalteco.

Hasta las diferencias, como olas contrapuestas, afirman el destino histórico, la personalidad definida por las variantes y contradicciones sociológicas mismas. Son muy deficientes las investigaciones y los deslindes conocidos hasta hoy. Qué arduo intentar una síntesis. (p.287) El subrayado es mío.

El esquema ya mencionado correspondería a una gráfica como la siguiente:



Una estructura mental dialéctica como la anterior resulta el sistema más adecuado para atrapar un tema definido por su realidad contradictoria. A un politematismo —como efectivamente se da en esta obra— Cardoza hace corresponder una poliperspectiva. Ambos son variados y fluidos. Son y van siendo gestados el uno al otro. El enfoque dialéctico no es necesariamente intencional —de lo contrario hubiera sido más efectivo escribir una obra de sociología o filosofía o economía—, sino que corresponde a la intuición creadora, que como gran escritor, posee Cardoza y Aragón.

El enfrentamiento de oposiciones otorga a la obra estudiada el tono polémico que priva en sus páginas. De esta manera se logra mantener la tensión literaria en un libro donde no existe juego trenzado de personajes, ámbito y acción, como en la narrativa, por ejemplo.

Por otro lado, para esbozar un retrato significativo y válido de una población que trata de conformar una nación, las oposiciones resultan ser la visión más justa, porque atrapan las contradicciones sociales, políticas y culturales de un pueblo disperso en todo el sentido de la palabra.

La naturaleza polémica de Luis Cardoza y Aragón y su cercanía con el pensamiento materialista tendería a hacerlo poseer tal visión del mundo, donde nada permanece estático, sino en prolongado devenir.

He querido dar el ambiente, sin preocupación contemplativa, interpretando con técnica de análisis su realidad móvil y remota, regido por mi conciencia poética y social (...) Escojo y muestro contrarios, hechos de opulencia y rigor, de preocupaciones teológicas y su origen por condiciones económicas, el mundo fabuloso del acontecer cósmico del Popol-Vuh, la realidad delirante del aborígen de Chichicastenango y la

vida mínima y marginal del "cucurucho" y el albor de la voz de mañana. (p.419) El subrayado es mío.

Al ser Guatemala, las líneas de su mano un texto literario prácticamente imposible de catalogar genéricamente —tal como ya se anotó al inicio—, pues fluctúa contradictoriamente entre la poesía y la prosa, resulta ser éste otro índice de la profunda armonía entre la concepción del mundo del autor y su proyección en el ensamblaje estructural de esta obra.

El análisis de la estructura generadora en Guatemala, las líneas de su mano lleva como preocupación fundamental, no sólo un mero afán descriptivo de un hecho comprobable, sino sobre todo hacer énfasis en su valorización como función estética válida y genial que armoniza justamente la ideología con el quehacer literario de Cardoza en una obra muy difícil de concebir.

C. Oposiciones derivadas de esa estructura

Como ejemplificación de lo anterior, he seleccionado algunas muestras relevantes de oposiciones, no exhaustivas, pero sí muy ilustrativas. Asimismo, van acompañadas de sus síntesis respectivas.

1. Pasado-presente: futuro. Cardoza y Aragón nunca pierde de vista el pasado para explicar el presente, e inclusive para conformar el futuro. En este sentido debe entenderse el elemento "tiempo" en la obra, como una perspectiva histórica que explique e interprete el presente y el futuro. La misma intención del libro necesariamente que debe hacer énfasis en desentrañar lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos cuando finalmente conformemos una nación, esto último, uno de los temas que más apasionan al autor.

Si seguimos cuidadosamente la organización del material literario en el texto estudiado, notaremos que Cardoza va trazando los orígenes del hombre guatemalteco desde la época precolombina, la conquista, la colonia, la independencia, las varias dictaduras, la Revolución de Octubre. Es decir, cubre un tiempo histórico real que abarca un proceso iniciado desde la etapa precortesiana hasta la frustrada tentativa democrática del 44.

El mismo anota en La revolución guatemalteca que considera:

“El viento en la vela”, síntesis de corrientes históricas y “El peso de la noche” síntesis de algunos aspectos de la herencia colonial española, de los lastres dictatoriales y del imperialismo: tres factores que han influido en nuestra estructura económica y en nuestras luchas. Y decisivamente el último, en el fracaso de junio de 1954.(65)

Y en Guatemala, las líneas de su mano:

Me he dado cabal cuenta de la facilidad con que se pasa de la Colonia a situaciones en el siglo XIX o a los días en que vivimos, como si faltara método y rigor. Es un sistema de vasos comunicantes. He ofrecido el esquema de una breve síntesis no literatura derivada de la historia: una síntesis del sentido y de los rasgos básicos del proceso histórico guatemalteco. La historia de la conciencia de lo indígena en Guatemala nos demostraría la debilidad de su integración como nación. No ha sido una nación: ha sido un feudo. Lo actual no se comprende vagamente mientras no se conozca que la estrecha relación que existe con el pasado no es la lógica y normal. Ese pasado no es pasado, sino parcialmente: es presente, y está vivo, muy vivo entre nosotros y en nosotros. Por ello deslizamos con tanta sencillez en el tiempo y, para mayor claridad, juzgué conveniente no exitarlo ni buscarlo, sino ceder al declive natural. Ceder a la realidad. (p.341-342) El subrayado es mío.

He aquí algo de mi pueblo, de su rica tradición —lo que fue, lo que es, lo que será—, invariable en su diversidad, sufriendo aluviones, lavado por torrentadas, arrasado como para borrarlo del mapa con la tromba de la Conquista. Hay unidad a través de sus avatares, aun cuando parece irreconocible en muchos de ellos, que son contradictorios. Siempre las mismas hojitas brotaron del grano de maíz en el surco. (p.420) El subrayado es mío.

Pero Cardoza no se limita a explicar, sino, además, vaticina:

Tal es nuestra historia. La he relatado a grandes rasgos, no para interpretar a mi pueblo, sino sobre todo, para ayudar a transformarlo. Mi patria es dulce, cándida y sombría. Y se ha olvidado de la risa, y aun de la sonrisa. Y el canto se le atraganta.

¡Amanecerá! (p.270) El subrayado es mío.

2. Emoción-razón: obra literaria. Este juego de oposiciones es clave en la elaboración de la obra, pues sobre esas dos perspectivas Cardoza va a levantarla. Se dan alternativamente a lo largo de su desarrollo y serán muestra de su capacidad creativa y crítica. Asimismo, sintetizan un testimonio auténticamente humano, pues el hombre no es un ente tajantemente dividido entre una y otra, sino que ambas coexisten fusionadas. Cuando el autor juzga que debe privar una visión más objetiva, la razón se sobrepone en el texto, pero cuando desborda su emoción, su desahogo adquiere tonos poéticos. Y así nos muestra la captación de la realidad desde perspectivas aparentemente contradictorias, pero que en el fondo se complementan. Los fenómenos van a ser vistos, entonces, bajo una doble luz: la emocional y la racional. En ello reside su perspectiva integral. También precisa señalar cómo el autor trata muchas veces de frenar su emoción para comunicar una perspectiva justa y no deformada del tema que esté tratando:

Para intuir la realidad y revelarla —legítima experiencia poética—, para aproximarnos a su misterio y penetrarlo, no bastan los números: requerimos las razones del corazón que la razón no conoce (...) estas interpretaciones que, muchas veces, trascienden las posibilidades de la lógica, aunque nos aferremos a lo científico y objetivo. (p.387)

En pocos momentos de la obra aparece este fenómeno tan claro como en los dedicados a las figuras literarias guatemaltecas. Cardoza como crítico aprecia no sólo intuitivamente, sino también racionalmente, los logros y defectos de los autores:

No es un retrato imaginario, mío y absurdo, el que dibujo de Pepe Batres Montúfar, una especulación nacida de proyectar mi voz sobre su recuerdo encendido. Fundo mi actitud no sólo sobre mi emoción, sino también sobre mi razonamiento.(P.226-227).

Con gran lucidez y apasionamiento al mismo tiempo, Cardoza y Aragón deslinda sutilmente entre líneas lo que lo acerca a determinados personajes y lo que lo aleja; de lo que inferiremos las propias tendencias de la personalidad del autor. Por ejemplo, le entusiasma la agresividad conquistadora de Bernal Díaz del Castillo, pero también le seduce lo temerario de Pedro de Alvarado, aunque rechaza su crueldad. A Landívar lo aprecia sobre todo por un valor extraliterario que él mismo comparte: la devoción a Guatemala. Identificación de la nostalgia del exiliado:

Entonces conscientemente descuido mi exigencia poética y una pasión cívica, en el caso impura, es la que me mueve. (p.190)

De Antonio José de Irisarri admira la audacia del personaje histórico sobre el escritor, aunque es claro en evidenciar aristas muy discutibles de su actuación pública. De Batres Montúfar lo atrae su desagarramiento, su desubicación, pero no acepta su pasividad frente a un medio aldeano. Le atrae lo "mosqueteril", lo sensual en Gómez Carrillo, pero ya lo siente superficial. Y así se lo explica:

He buscado en mí, en amigos y en mí nuevamente por qué la obra de Gómez Carrillo (1873-1927) se me ha caído tanto, tanto que me atrae inquirir la razón de tal desinterés.(p.236)

Darío, con intuición extraordinaria y vocación fundamental, el alma llena de cielo, fue a lo trascendente; Gómez Carrillo como la brisa por las ramas, en ellas se quedó toda la vida. Rubén Darío tenía genio; Gómez Carrillo sólo talento. (p.236)

En el fondo de Gómez Carrillo, de todo el modernismo, se encuentra la evasión repudiable de una burguesía descastada y absentista. (p.237)

(Esta última afirmación, por cierto muy discutible, representa una perspectiva totalmente opuesta a la de Octavio Paz en Cuadrivio e inclusive a la de Sergio Ramírez en su ensayo "Balcanes y Volcanes".)

Para Cardoza el fenómeno indígena —al cual dedica muchas páginas de la obra— es esencial para comprender los problemas de Guatemala y darles solución. El problema lo golpea emocionalmente:

Entre cuatro tablas mal clavadas, vuelve a la tierra, la misma que ha labrado con su vida, la misma que le dio el maíz (p.377).

Pero también trata de aprehenderlo racionalmente y expresa con honestidad que todavía entre él —mestizo— y ellos —indígenas— existe una brecha insoslayable. Con una imagen tan breve como expresiva, el autor ha pintado toda la miseria humana del indígena, sin necesidad de recurrir a sentimentalismos sino a una emoción auténtica.

Más adelante agregará:

(...); ese hilillo de sangre, tiempo, espacio, que nos une conservándonos independientes, como cuentas muy distintas de un collar, que nos acerca tanto a uno del otro y que nos identifica en lo más profundo y verdadero, más allá de muchísimas cosas que aún no podemos disfrutar en común: el mundo de la cultura compartido con hombres muy distantes borra fronteras y nos acerca a ellos. Sí, pero el hombre de mi pueblo con quien no puedo compartir mi Góngora y mi Tolstoi ¡ni aun nuestro Popol-Vuh! que apenas entiende el español y cuya lengua yo ignoro, no sólo comparte su misterio y su destino que son los míos, sino que me destroza y me crea, y no se acerca a mí, sino que me destroza y me crea, y no se acerca a mí, sino que lo siento acurrucado en mí, porque está acurrucado en mí: soy yo mismo, abatido por mi injusticia. Verdugo y víctima, remordimiento y dolor: él es mi conciencia, mi espejo. Y yo soy para él conciencia también, pueblo, protagonista borroso, a veces, en virtudes o defectos, porque éstos son parte

principalísima de nuestra idiosincracia, que a menudo nos distingue más que las claras virtudes. (p.386-387)

En el último capítulo de esta obra exclama:

Me ceñí a su realidad lo más que me fue posible. Y quien juzgue que mi palabra parece asirse del sueño, es porque jamás ha conocido la vida tétrica, dolorosa y fantástica de mi pueblo. Nunca traté irrealmente ninguna de sus imágenes (...) no se puede salvar la vaguedad ni con los malabarismos más peregrinos de la expresión. (p.418)

Pero reconoce que, como poeta, tiende a favorecer y dar validez al conocimiento intuitivo. Y dice a propósito del pueblo guatemalteco:

Y no siempre he necesitado comprenderlo porque me ha bastado con amarlo.(p.421)

3. Apariencia-realidad: miseria. Cardoza y Aragón palpa, detrás de la belleza paisajista y el folklore guatemalteco, un ámbito de miseria secular. El colorido vela apenas el color, la explotación, la ignorancia, la resignación, el fanatismo, la discriminación, el paternalismo, la caridad "cristiana" y tantos otros lastres.

Verlos es sufrimiento, indignación, voluntad de servir. No los compadezco, sino me compadezco. Qué miserable soy, cómo puedo dormir, cómo puedo comer sin que mi sueño sea pesadilla y mi pan amargo. Jamás podré contemplar a mi patria como una pintoresca vitrina de indios llenos de color, de miseria y atraso. El mea culpa es apenas el principio del deletreo para decir la verdad. Pero ¡cuántos tartufos tolstoianos se han golpeado el pecho para explotarlos mejor! (p.92)

Hemos descrito algo del color de los mercados y nos hemos aproximado a lo pintoresco, con entusiasmo y simpatía, sin perder de vista el arco roto del puente. Cuando hemos bordeado lo pintoresco, mejor hemos reparado en la vida

trunca. En el espectáculo lacerante que el turista presencia embelesado por lo pintoresco, no me atrajo la descripción de lo visible, que tan cabalmente recogen la fotografía, el cine sonoro y a color, sino saber el por qué de aquella supervivencia, sin cegarme por la anécdota (...) Había que recoger en Chichicastenango la náusea del alma, el desasosiego y el asombro, que mucho había caminado en el espacio y mucho más en el tiempo, regresando cinco mil años, para no encontrar lo que buscaba, un poco de realidad. (p.102)

Por ello no se deja seducir, como cuando niño, a su regreso después de casi veinticinco años al observar una procesión en Antigua:

La Semana Santa que había presenciado en mi niñez no podían encontrarla. Era aquella misma, pero no podría verla con los mismos ojos (...) Decidí salir huyendo a Santiago Atitlán. Y hasta hoy jamás he vuelto a otra Semana Santa en mi pueblo. Encontré sólo fanatismo opaco, sin el colorido brillante y el fervor doloroso de Santiago Atitlán. (p.60)

Será en su ciudad natal, donde él aprecia particularmente el contraste entre apariencia y realidad. En Antigua el tiempo permanece aparentemente estático: la vida tiene un ritmo somnoliento. Pero detrás de la calma excesivamente pausada y señorial, arden llagas:

En ninguna población de Guatemala se siente tanto el peso del analfabetismo mezclado con tradiciones coloniales (...) Prácticas religiosas de mil aspectos y variantes, celebradas en las más diversas ocasiones, por las más diversas causas, establecen una atmósfera de piedad y de bondad mentidas, patriarcal siempre, de arriba para abajo. Se hace "caridad", se da a los pobres, se obsequia ropa a los niños, se da centavos a los mendigos, desperdicios de comida a la viejecita tal, inválida en un cuarto sin luz, sin que nadie vea por ella en serio, sostenida por la caridad de la niña fulana, y se les explota desde los tiempos de maricastaña. (p.54).

Vera Guatemala desde otras perspectivas sería tener un punto de vista unidimensional, ser turista en su propia tierra. Tan transparente es la película que cubre la miseria en nuestra tierra, que desviar los ojos es participar en el desarraigo y la indiferencia más condenables.

4. Explotador-explotado: clase media. Directa consecuencia de la anterior. Básicamente los dos grandes núcleos que componen la sociedad guatemalteca están constituidos por un grupo muy reducido que tiene en sus manos el poder económico, político y cultural; mientras que por otro lado, está el segundo grupo sobre cuyas espaldas directa o tangencialmente se levanta tal superestructura. Existe un tercer grupo intermedio —la división no es tan simplista—, la clase media, quien resume en sí misma todas las contradicciones de un sistema equivocado. De ella ha salido lo mejor y lo peor de la mayoría de nuestros personajes guatemaltecos.

Desde el arribo de los conquistadores españoles y durante la colonia, el indígena constituyó el primer ser explotado en Guatemala. De poco le valieron los tímidos intentos humanistas del padre las Casas, el obispo Marroquín y algunos otros misioneros. Esta condición de subordinado ya seña desde entonces el porvenir del hombre guatemalteco. Surge el criollo, hijo de españoles nacido en estas tierras y el mestizo, hijo de español e india. Ambos se sentían marginados por los españoles; ya empezaban a sentir indirectamente la discriminación no sólo racial, sino sobre todo económica. Por eso, en gran parte, surgen durante el siglo pasado los movimientos independentistas:

Los criollos no tenían todos los derechos y eran discriminados por los peninsulares. Ocupaban puestos de segundo orden, como verdaderos colonos, no como ciudadanos. La emancipación política conjugaba los intereses de liberales y conservadores. Aunque sus divergencias fuesen hondas, hallábanse ligados por una situación privilegiada sobre indígenas y mestizos. (p.299)

En resumen, la independencia cambió muy poco la situación de desigualdad, fenómeno que se acentuó —a pesar de ciertas reformas adoptadas durante los gobiernos de Gálvez y Justo Rufino Barrios— con las dictaduras y los gobiernos efímeros que hemos padecido hasta la fecha. La explotación y

el entreguismo han enfatizado la situación subdesarrollada de nuestro país, exceptuando el breve paréntesis democrático de los gobiernos gestados por la Revolución de Octubre de 1944. Es decir, que la situación explotado-explotador se ha mantenido fija a lo largo de la historia de Guatemala, convirtiéndose prácticamente en una constante que nos caracteriza:

Ningún grupo como la clase media, producto híbrido, resume patéticamente esta pugna:

El estudio de gran parte de la clase media sería revelador. En su cursilería encontramos uno de sus rasgos conmovedores: no sabe cómo fugarse de la realidad o cómo encararla. Carece de asiento firme con la clase trabajadora, y lo tiene menos con el indígena, a quien desprecia. Y tampoco encuentra cabida entre los nuevos ricos y grandes terratenientes. Qué pobreza y sequedad de vida interior. De vida intrascendente. La cursilería y el poder político son las más patéticas formas que alcanza para no sentirse frustrada y atenuar el desacomodo. "Lo cursi —decía Bernardo Ortiz de Montellano— es la clase media del gusto." Tiene una religión mecánica que le sirve como el antifaz al bandolero. El profesional suele ser íntegramente mercantilista y establece la clínica, el consultorio, la oficina con la mentalidad de un comerciante de manteca. A la mujer se la trata en forma antagónicas: galanteo medieval, como en los torneos de caballería y, al mismo tiempo, se la reduce a la sumisión y a la ignorancia. (p.347-348)

La situación del mestizo no es menos absurda y penosa:

En el mestizo, sobre todo cuando está en la ciudad, la oscilación adquiere, a veces, caracteres extremos por sentir doble desamparo, como en los primeros años del mestizaje. Asirse de algo, desheredado como está y a la intemperie, sin el apoyo rural y sin la acogida urbana de la ciudad, busca qué ser y va respondiendo a las preguntas que se ha hecho escogiendo la corriente de sus

confusiones que le arrastran —agudo, triste y sarcástico— hacia donde se hallan los de mayor poder económico y significación social. (p.363-364)

Y resume:

La clase media —campesina, artesanal, burócrata o de profesionales liberales— no comprende aún la lucha del proletariado: su lucha. Y tiene su mayor y más fácil posibilidad de ser capitalista, clave de su ambición, por medio del robo abierto o embozado en la triste y frecuente aventura del oportunismo político. De tal situación, de esta hambre de siglos y de falta de conciencia social y política, se origina la corrupción típica de los partidos de la burguesía y el aprovechamiento traidor de la influencia y el poder. Su situación es, a veces, tan ambigua como la del indio. Su ocio mismo es estéril. (p.370-371)

5. Indio-blanco: mestizo. El fenómeno indígena constituye en la obra de Cardoza preocupación fundamental. Su particular visión rechaza tanto la exaltación desmedida como el desprecio absurdo: lo observa y lo aprecia como una de las dos raíces de nuestra idiosincracia, la que se une a la española para conformarnos.

De tal fusión surgirá el mestizo, representante genuino de una nacionalidad que tímidamente se abre paso. Somos la amalgama de lo indio y lo español y quien así no lo acepte, tendrá una visión deformada del guatemalteco:

Yo no pienso como indio, ni como criollo, mestizo o español sino, simplemente, como guatemalteco. (p.256)

Las sangres indígenas e ibéricas y todas las llegadas a nuestro crisol se añejan como el vino y muestran ya unidad y pujanza en las creaciones nacionales y en la lucha antiimperialista para conquistar la segunda emancipación. Somos el equilibrio de lo indígena y lo español, la fusión de dos ríos inmersos en nosotros. (p.256)

Cardoza y Aragón no propone una síntesis estática, es decir, la progresiva toma de conciencia del mestizaje no debe llevarnos a una autosatisfacción estéril. La búsqueda de una nacionalidad integral necesariamente nos conducirá a darnos cuenta de los problemas comunes que tenemos, para poder así resolverlos:

Primeros pasos hacia una Guatemala integral (...)
Y si exaltamos la nacionalidad es por natural etapa de crecimiento para defender lo nuestro: desde la raíz de la personalidad y la cultural, hasta la propia existencia libre y soberana. Anhelos de responsabilidad y definido propósito de maduración. No me afano sólo en que el guatemalteco sea guatemalteco, sino en que su destino sea el de Hombre. (p.257)

O sea una amalgama que arranque al guatemalteco de lo provinciano castrador y lo impulse en un sentido más universalista.

Dentro de un señorío estoico el indio se ha mantenido prudentemente alejado del ladino. Es actualmente el único que tiene clara y "tranquila afirmación" de su ser. Sin las estériles contradicciones del mestizo:

Pero el indígena del campo y las aldeas mantiene su señorío y su orgullo, la más alta verdad popular, con seguridad consubstancial. Vive, mejor que ninguno la firme y tranquila afirmación de su ser. Como un roble o una encina, no podría decirse que está orgulloso de ser roble o encina, sino que lo es sencilla y legítimamente. (p.363)

La búsqueda de Cardoza encuentra entonces su objeto en la figura del mestizo, ser que pasaría a conformar la síntesis de la nacionalidad guatemalteca.

6. Lo universal-lo provinciano: afán universalista. Toda la obra cardoziana se halla teñida de afán universalista. En Guatemala, las líneas de su mano, directamente unida a la oposición anterior se encuentra la presente, porque resulta indispensable conocer las propias raíces para insertarse en lo universal y evitar así la miopía aldeana: es necesario conocerse a sí mismo —en lo valioso y en lo defectuoso— para poder tomar un lugar entre los demás.

Cardoza jamás se deleita con el "jircarismo" y lo rechaza enfáticamente por considerar que vela la realidad y así impide tomar conciencia de lo propio. Estorba el camino hacia el encuentro de la nacionalidad.

Es necesario además templar lo propio con el conocimiento de lo ajeno para enriquecerse y así finalmente trascender la estrechez de una visión o demasiado complaciente o demasiado negativa de lo nuestro.

El europeísmo de América, como tantos lo han señalado, ha tenido muchas veces carácter artificial, pero también es bueno señalar que igualmente lo tienen los nacionalismos recalcitrantes (...) La autoestimación que resulta de esta falta de aprecio, de medida de la realidad, se torna tragicómica en aquellos que, por vivir algunos años en Europa, establecen mecánica comparación de situaciones. Y aparece la desvalorización de lo nacional, el desencanto de todas las cosas y aspiraciones, sin terciar en ninguna por considerarlas ineficaces de antemano, en vez de vivir la realidad y comprender que no hay mayor alegría que transformarla. (p.373-374) El subrayado es mío.

Esto se vierte, señala Cardoza y Aragón, en la ausencia de héroes, canciones populares, etc. que son muy pálidos, han desaparecido o han sido engullidos por préstamos superpuestos a otros países. Ni mejicanización, ni europeización, ni norteamericanización; sino lo nuestro, lo auténticamente nuestro. La realidad y no la idealización o el desprecio.

7. Cercanía-lejanía: justa perspectiva. En su manera de apreciar a los sujetos y situaciones que aparecen en su obra, Cardoza y Aragón se acerca y se aleja de ellos para tener una perspectiva más real y justa. Pero más específicamente, esto lo va a demostrar en su cercanía y lejanía de Guatemala.

En realidad, el autor jamás ha roto los lazos que lo atan a su tierra. Paradójicamente, la lejanía y el exilio los han afianzado. Sus vínculos se han clarificado con el tiempo:

Haber vivido lejos cerca de un cuarto de siglo sin interrupción me permitió penetrar con ojos frescos en muchas de nuestras cosas, apoyado en el recuerdo, en el instinto y en la tierra

guatemalteca que me llevé en la suela de los zapatos. (p.420)

El mismo ha apartado lo hojarasca que la niñez no percibe como estorbo, sino más bien como parte integrante de un ámbito de podríamos calificar de mágico:

No creo ser patriotero ni sentimental: simplemente, se me reveló entonces, de nuevo, cuán definitivos son la niñez y el dominio de la tierra. (p.9)

Mi niñez en un pueblo precioso con su vida provincianísima alejada del mundo. Un limbo en que se nos educaba con esmeros cursis, como mimados señoritos. La vida corría a un lado de nosotros, como si no estuviésemos en ella. Esta quietud, este recogimiento, esta facilidad semifeudal, iba poniendo pólvora, iba sembrando desventura y desasosiego y llegó a ser un tormento en la adolescencia. (p.31-32)

Las experiencias, los conocimientos fueron marcando su sensibilidad hasta conformar un hombre con ideas muy claras respecto a la situación injusta de su país. Esto se le muestra evidente a su regreso a Guatemala, en algunas de las páginas más reveladoras, donde el autor, ya maduro, no logra establecer contacto con muchos de los amigos de infancia. Escribe desencantado:

No, no encontré a mis amigos de infancia. Cuando los encontré nunca los podía ver como estaban, sino como eran en mi recuerdo. Aquellos señores calvos y ventrudos, con el rostro tan fatigado como el mío, nunca habían sido niños o aquellos niños que yo conocí desde niño. Algunas veces no los reconocí ni esforzándome, haciendo reparaciones y tratamientos de belleza; los aplanchaba y ponía pelucas o teñía el cabello y adelgazaba la silueta obesa. Hubo arrugas físicas y mentales tan cerradas que me fueron ilegibles. Hablábamos distinto idioma. No atino todavía a explicarme cómo nuestro juicio podía ser tan antagónico. ¿Estaban locos ellos o lo estaba yo? Lanzaba un puente colgante, sin apoyo alguno en el

abismo sin fin para llegar al corazón de algún amigo de la infancia, y el amigo no veía el puente o no quería llegar a la mitad del puente y lo cortaba. Mis amigos son nuevos amigos, jóvenes ávidos buscándose, torturados de inquietudes, combativos y con los ojos frescos. No puedo recordar a mis antiguos compañeros sino como niños. Se me borran sus imágenes actuales: no son ellos. Entre nuestra niñez y la reforma agraria hay un tiempo feudal que yo salté apoyándome en mi voluntad. Claro que ellos conocían la libertad aunque no la viviesen, como yo conocía la dictadura, aunque no la viviese dentro. El asunto es otro: la imposibilidad dolorosa de no poder construir con ellos ni puentes colgantes. Barrené mis barcas y seguí navegando por mi propio cielo. Ellos y yo vivíamos en un país diferente, nuestra tierra común. Y, en verdad, nunca se retorna, porque nunca partimos. (p.38-39)

Porque su alejamiento físico de Guatemala la ha hecho observarla de la siguiente manera:

Veo a Guatemala con un ojo de niño antigüeño y otro de adulto cosmopolita. (p.119)

Al tomar conciencia de mí, de mi patria, padecía que los míos no la tuviesen. Yo descubría a Guatemala en Europa. (p.166)

8. Su historia-la historia: testimonio. Los datos comprobables, las fechas exactas, los lugares fácilmente reconocibles, las personalidades históricas nos van a dar un cuadro real y objetivo de la historia de Guatemala. A esto podríamos llamarlo uno de los planos del texto. El otro consiste en las propias vivencias de Cardoza durante este siglo y que van a conformar su historia personal, de lo que obtendremos entonces no sólo su testimonio personal de lo vivido, sino también una definición sobre su perspectiva histórica hacia el pasado, pero que necesariamente se proyectará hacia el futuro.

Este juego entre lo objetivo y lo subjetivo da a la obra su sabor humano y ameno, pues no es una fría descripción de hechos pasados y presentes, sino, el interés del lector se ve

sostenido por la dimensión del ensayo, que tiene mucho de autobiográfico.

Los relatos, que el autor intercala a manera de estampas, acerca de la consolidación de la Revolución de Octubre en sus primeros días, el terremoto de 1917, las celebraciones de Semana Santa, etc., llevan el sabor de crónica, de un testigo ávido de atrapar momentos definidores. Asimismo, el análisis sobre temas actualísimos de la sociedad guatemalteca, están siempre filtrados a través de una personalidad compleja, pero definida.

Precisamente en sus apreciaciones estéticas, Cardoza y Aragón manifiesta la importancia que poseen las vivencias como material directo o indirecto para la elaboración de textos literarios. A propósito de la obra de Bernal Díaz del Castillo considera que su fuerza reside en la íntima vinculación entre la obra y la vida.

Es íntima la relación de la obra con su vida (...)
Por ello su obra es única, superior a la obra de los historiadores, por la calidad completa y perfecta de su testimonio. (p.168)

O sobre Rafael Landívar en el "Salve, cara parens, dulcis Guathimala, salve":

El corazón desborda, como contadas veces, a lo largo de los cantos, sin que lo estorben los moldes rígidos y solemnes. Este sollozo tiene la autenticidad de lo vivido: la emoción real, inevitable. (p.203)

El propio autor sintetiza así su posición testimonial:

Y no evoco como historiador o como erudito, porque no lo soy, sino como un hombre simple que dice lo que ha vivido. (p.418)

Porque si su matiz subjetivo podría ser uno de sus límites, eso es precisamente uno de los elementos que convierte a Guatemala, las líneas de su mano en una obra artística.

IV. PROCEDIMIENTOS

El escritor se vale de una variedad de recursos formales y conceptuales para construir su obra. En Guatemala, las líneas de su mano, me han parecido de singular interés el ritmo, los procedimientos específicamente literarios, la construcción de personajes, pero no como elementos aislados, sino como formas canalizadoras de una visión del mundo que da soporte a la obra artística. Y, como veremos, entre unos y otra existe una armónica correspondencia.

A. El ritmo del ensayo: "crescendo"

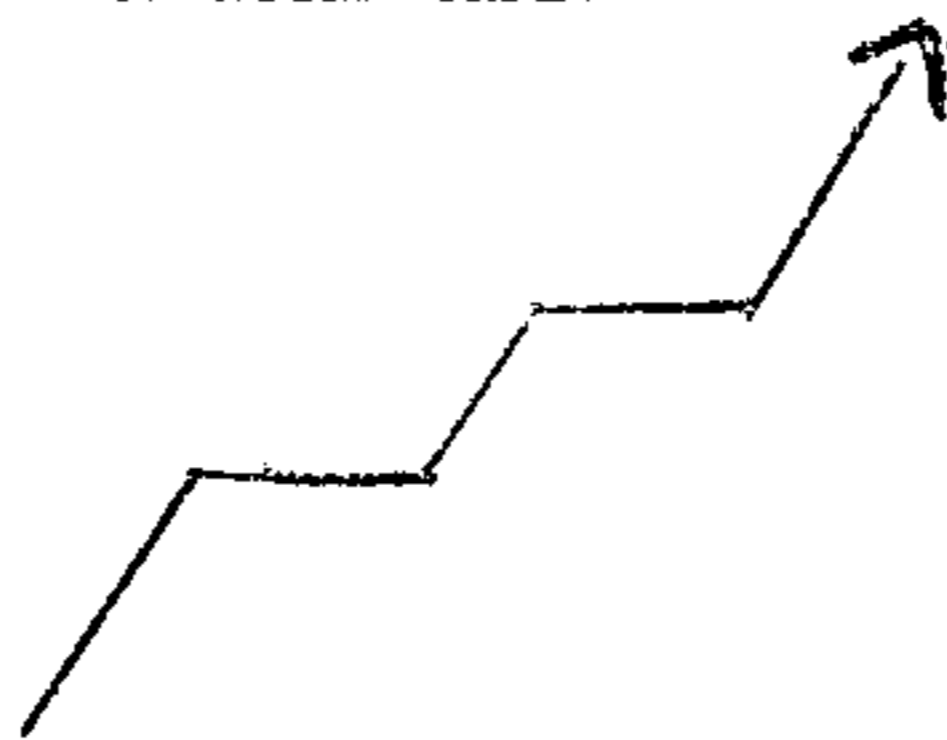
La armonía de esta obra reside en su ritmo interno y su ensamblaje. A lo largo de ella alternan tanto el poeta como el ensayista. Si esquematizamos la secuencia, nos daría a grandes rasgos esto:

Poeta (lírico-descriptivo): Capítulo I

Ensayista (arte-política): Capítulos II, III y IV

Poeta (descriptivo-lírico): el último subcapítulo del IV y todo el V.

Por supuesto que la división peca de simplista, ya que encontraríamos trozos de alta calidad poética en los capítulos no particularmente señalados como tales y elementos reflexivos no ausentes en los capítulos señalados como "poéticos". Pero es indudable que, si seguimos aunque sea con reservas el esquema anteriormente mencionado, se muestra evidente una línea que marca una alta tensión emocional y expresiva al principio y al final del libro. En otras palabras, un "crescendo", que podríamos visualizar así:



¿Por qué "crescendo"? Dicha palabra me fue sugerida por la propia lectura del texto. Por ella entiendo el aumento gradual de la intensidad poética y emotiva en el texto, el cual va de lo menos a lo más significativo, desde un punto de vista subjetivo. Poco a poco se va introduciendo con mayor acrecentamiento el desahogo lírico, el cual termina desplazando lo demás. Al final, corta tajantemente, de la manera más inesperada, produciendo en el lector una sensación de asombro, como si el autor le abandonara en el momento cumbre.

De esta manera, el autor nos conduce gradualmente de lo exterior a lo interior, o sea de lo menos a lo más significativo interiormente, lo cual ya lo ha ido filtrando paso a paso en algunos momentos de su composición. Y, como veremos más adelante, las variantes son diversas.

1. Funciones predominantes. Según Jakobson, en el lenguaje se dan simultáneamente seis funciones: la referencial, la emotiva, la poética, la conativa, la fática, y la metalingüística, las cuales corresponden, en ese orden, a cada uno de los elementos de la teoría de la comunicación: el contexto, el destinador, el mensaje, el destinatario, el contacto y el código. Ahora bien, según sea la intención del destinador, en su comunicación prevalece una o varias de tales funciones, sin que ellos implique necesariamente la desaparición de las demás. Dice a este propósito Dante Liano:

El Círculo de Praga retoma una de las más importantes aportaciones de la crítica formal: el concepto de "función". Según éste, "funcionan", esto es, están activos: en continua relación unos con otros. La descripción y explicación de la función de cada elemento permite comprender lo específico de la obra, concebida como una totalidad.(66)

Por lo tanto, depende de la jerarquía que tal o cual función desempeñe en un texto para que se acentúe un carácter particular. En el caso de Guatemala, las líneas de su mano, me ha parecido válido analizar cada subcapítulo desde ese punto de vista, bastante objetivo, para rastrear cuales son los trozos más representativos de Cardoza poeta y de Cardoza ensayista.

Cuando ha predominado la función poética y emotiva, lógicamente sobresale su faceta más creativa, sea como poeta sea como crítico de arte; mientras que, cuando predomina la función referencial y conativa, sale a flote el ensayista, preocupado de analizar y opinar sobre los problemas socioeconómicos y culturales de su país. Nuevamente me veo obligada a subrayar que tal análisis es sólo aproximativo, ya que lo que precisamente define a esta obra es su naturaleza amorfa e inencasillable, pero es, lo que por otro lado, le confiere su originalidad y validez estética. Tanto un aspecto como el otro van a estar tan íntimamente trenzados que resulta muy difícil deslindarlos y lo intento sólo como un acercamiento que pueda darle apoyo a mis hipótesis de trabajo. Sin afán mecanicista, sino descriptivo y clasificador.

El camino que he seguido para desarrollar este proceso es el siguiente: núcleos (agrupaciones afines dentro de cada capítulo) + asunto (motivo extraliterario, cercano o lejano al escritor, que ha dado origen a tales núcleos) + predominio función (del lenguaje: determinar cual o cuáles) = aspecto (que resalta del autor: el meramente poético o el meramente ensayista).

De lo cual podemos desprender lo siguiente, en líneas generales:

a. Capítulo I, "La boca de polen". se distinguen dos núcleos: el primero constituido por "Lo mejor de mi vida" y "Los dogmas de la tierra y la sangre", de carácter más íntimo; y el segundo por "Bengala geográfica", "Semana Santa Antigüena", "Atitlán", "Los mercados", "Chichicastenango, tierra del Popol-Vuh", de intención más descriptiva, acerca de Guatemala. En ambos núcleos domina la búsqueda de raíces propias, el recuerdo autobiográfico y el bosquejo objetivo de Guatemala. Predominan las funciones poética, referencial y emotiva. Por ello podemos concluir que el primer núcleo refleja el aspecto poético de la personalidad de Cardoza y Aragón, mientras que en el segundo núcleo, sin despojarse de tal aspecto, convive con el ensayista observador.

b. Capítulo II, "Las huellas de la voz". Se agrupan cuatro núcleos. El primero está constituido por el mundo indígena: "El nacimiento del hombre", "El maíz", "Dirección de las raíces", "El Popol-Vuh"; el segundo por sólo un subcapítulo: "Arcos y cúpulas", acerca del mundo colonial; como tercero, "Bernal Díaz del Castillo", "Antonio José de Irisarri", "José Batres Montúfar", "José Milla", "Enrique Gómez Carrillo", que corresponden a un enfoque crítico sobre la literatura guatemalteca; y por último, el cuarto núcleo, "La canción compartida", acercamiento a lo guatemalteco. Evidentemente, en un capítulo tan politemático necesariamente privarán varias funciones: referencial, emotiva, poética y conativa. Es decir, que a lo meramente informativo —referencial—, a lo estético —poética— a lo emotivo —desahogo—, se va a agregar lo conativo, que ya implica una presión sobre el destinatario; es decir que Cardoza transmite sus ideas políticas, sustentándolas en su propia ideología, para tratar de convencer sutilmente al lector. No se piense que Cardoza lleva una intención didáctica específica. Contrastaría con toda su teoría estética. Lo que quiero decir es que pinta la miseria y sus orígenes tan vívidamente —no es necesario

trastocarla mucho en nuestro país— que necesariamente el lector se sentirá persuadido a aceptar el punto de vista del autor como justa denuncia de la realidad oprimente. Al menos así debería ser para quien sepa leer entre líneas. Cardoza y Aragón trata en este capítulo la historia y los orígenes de la cultura guatemalteca. Asimismo diseña un panorama del arte guatemalteco en general. Y así tenemos que, si bien despliega su faceta poética sobre todo en la crítica artística, ésta alterna también con su habilidad como ensayista de temas sociales.

c. Capítulo III, “El viento en la vela”. Un solo núcleo conforma este capítulo, el cual es de carácter predominantemente objetivo: “Pólvoras y flechas”, “El laberinto”, “Teocracia medieval”, “La revolución liberal en 1871”, “Nulos, sangrientos y fecales”. Evidentemente, aun cuando no desaparezca la función emotiva —no podría frente a una historia lastimosa como la nuestra—, se sobreponen la función referencial —los datos precisos— y nuevamente la conativa: expresión de las propias ideas del autor sustentadas con bases ideológicas precisas. Por lo tanto prevalecerá en ensayista que trata de analizar y desentrañar la historia de Guatemala en todos sus aspectos —político, social, económico y cultural— desde la conquista, la colonia, la independencia, hasta los gobiernos semidemocráticos y semif feudales que culminaron con la Revolución del 44, pero aportando al mismo tiempo su propia perspectiva para evaluarla.

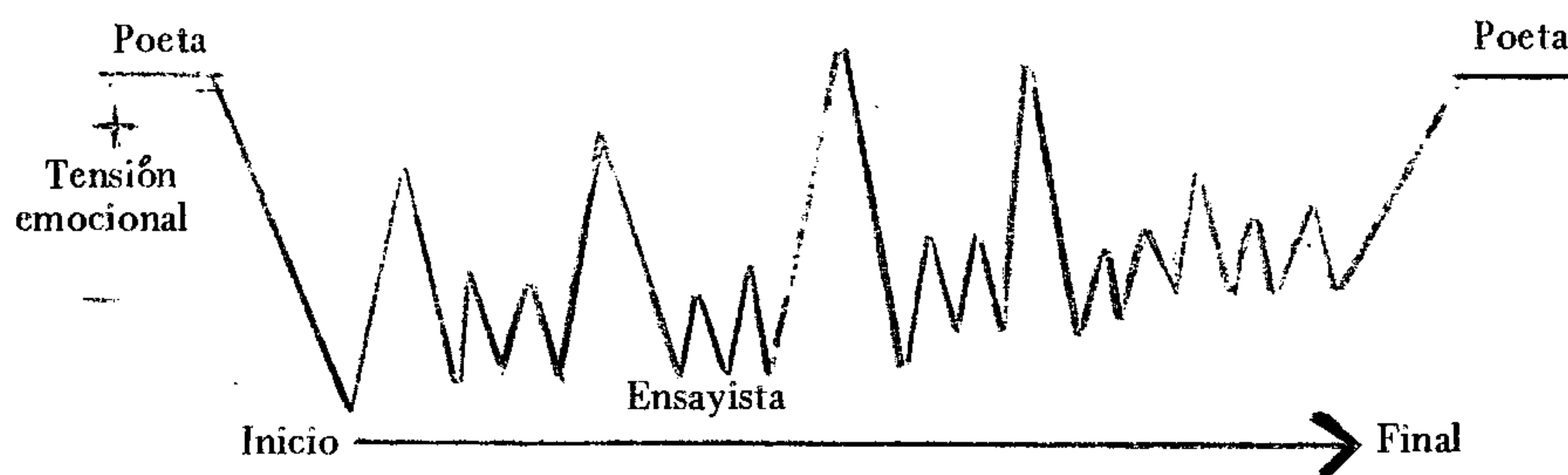
d. Capítulo IV, “El peso de la noche”. También formado por un solo bloque como núcleo: “Silencioso y verídico”, “Lastres y pesadumbres”, “Primaveras van y primaveras vienen”, “Luz y sombra en tropel”, “Un guacamayo en el polo”, “Alud de sombra”. Este núcleo también posee gran unidad porque se refiere a un solo asunto: la idiosincracia del guatemalteco: sus sustratos y evolución. Pero como no está tratado exclusivamente desde un punto de vista cerebral, se incluye siempre entre las funciones la emotiva, dando mayor lugar a la referencial y conativa. Y la emotiva es importante porque si algo predomina entre las preocupaciones del autor es la búsqueda y encuentro de la auténtica nacionalidad. Pero al tratar de convalidar sus tesis, el autor hace que predomine en este texto su faceta de ensayista.

e. Capítulo V, “Dije lo que he vivido”. Está formado por un sólo texto de gran carácter subjetivo. En él Cardoza y Aragón justifica y explica su obra en una síntesis admirable. Evidentemente privan las funciones poética y emotiva, y el

texto alcanza uno de sus momentos más brillantes como expresión artística.

Como podemos concluir, Guatemala, las líneas de su mano se mueve en vaivén de poesía y ensayo; a veces predomina una y a veces otro. Esto dependerá del tema y de la intención con que el autor desee tratar o expresar para comunicarse con el lector. En su habilidad para haber sabido acentuar tal o cual función del lenguaje o inclusive en la alquimia para mezclarla, reside uno de los más altos logros estéticos de la obra.

2. Resumen y esquema. Después de su inicio poético, la línea de escritura de Cardoza y Aragón en Guatemala, las líneas de su mano sigue un trazo irregular. Desde el primer subcapítulo, "Lo mejor de mi vida", donde, como ya anotamos, predomina Cardoza poeta, se va a encaminar no sólo a lo propiamente lírico, sino que se va a lanzar alternativamente al ensayo sociológico, a la crítica de arte, al recuento autobiográfico, a la crónica de costumbres, a la exposición de tesis políticas, etc., para volver al final, a retomar su tono poético. Por lo tanto, tal visión podría grafarse así:



Lo que inicia como poeta lo finaliza como poeta. Sus desvíos por temas más áridos o impersonales, su utilización de diversas funciones del lenguaje e inclusive sus estallidos líricos intercalados en una trama tan compleja como la de este libro, no le evitan regresar a su voz más auténtica: la de poeta.

El espíritu de Cardoza es abierto y esperanzador. No busca las raíces y los defectos para solazarse masoquistamente en ellos, sino que los rastrea como punto de arranque definitivo hacia un futuro que necesariamente será más positivo para el hombre guatemalteco. Así pues, su obra cubre el pasado y el presente guatemaltecos, hasta mediados de los años cincuenta, aproximadamente, pero con la finalidad de vislumbrar el

futuro. En este sentido, podemos entonces afirmar que el movimiento temporal es ascendente. También en "crescendo", curiosamente.

B: Variantes del ritmo

Dentro del término general de "crescendo" que he utilizado para determinar el ritmo de esta obra, he encontrado algunas variantes. Para demostrarlo he escogido los dos subcapítulos: "Lo mejor de mi vida", Cap. I y "Alud de sombra", Cap. IV; y un capítulo, el V: "Dije lo que he vivido", donde me parece que se muestra mejor desarrollada la función poética del lenguaje cardoziano.

1. Variante "A", o de la "tensión inesperada". El autor parte aquí de lo objetivo a lo subjetivo, gradualmente. Es la que más claramente presenta el carácter de "crescendo". El autor va inyectando poco a poco su caudal expresivo y poético, casi como motivos musicales que anuncian el despliegue torrencial final, donde el lector es raptado paso a paso, hasta que el autor le abandona en la cresta de la onda, sorpresivamente. El vigor y la intensidad del lenguaje se van creciendo hasta llegar a un clímax. Y se produce entonces una sensación de asombro y desconcierto, pero también de vértigo estético. El tajo es brutal e inesperado.

"Lo mejor de mi vida" se inicia dando datos y fechas que casi rayan en lo periodístico referentes al regreso a Guatemala durante los primeros días de la Revolución de Octubre. Pero lo conciso cede de repente el paso a lo emotivo:

Una marimba comenzó a tocar sonos guatemaltecos. Cohetes, tiros al aire, gritos de júbilo, repiques de campanas de la iglesia. Ya no pude más: mi tierra, que la tenía en los huesos, salió a mis ojos, me puse a sollozar y llorar. Qué alegría desgarradora, qué ternura más acongojada y jubilosa." (p.8) El subrayado es mío.

Nuevamente se retoma el hilo anecdótico, interrumpido por la sombra amada del Volcán de Agua, y la Antigua. Estos elementos anuncian ya el desborde que seguirá: el reencuentro con la madre y por ende con la infancia, y que generará páginas magníficas:

Yo, al dar dos pasos en el umbral de mi casa, estaba agobiado por las lágrimas. Era demasiado. Por el corredor apareció mi madre, pausadamente, agachada, casi ciega. Ya sabía que no podría ser sino yo. Sollozaba de alegría, de preocupación, de quién sabe cuántas cosas, como yo sollozaba también. Es el abrazo más dulce de mi vida, y por esos instantes valía la pena morir, valía la pena morir. (p.11) El subrayado es mío.

Y así continúa, hasta cerrar de esta forma tajante y definitiva:

Si no hubiese vivido esos instantes indecibles de Antigua, en la casa de mis padres, habría perdido lo mejor de mi vida. (p.12)

El lector, presa también de la emoción expresada, por el autor, se encuentra de repente con el subcapítulo siguiente: "Bengala geográfica", que desde las primeras líneas sigue completamente otra dirección. Y por ello el altibajo emocional es muy contrastante y doblemente efectivo.

"Alud de sombra", comienza con una descripción de una definición: "el peso de la noche": el atraso y el fanatismo, según el político chileno Diego Portales. Pero ya al final de ese primer párrafo, Cardoza y Aragón ofrece su definición personalísima:

Alud de sombra, húmedo y funeral, de mármoles negros intangibles. (p.408)

Lo que sigue es una serie de imágenes concatenadas y referidas siempre al mismo tema repulsivo y engrudoso, para casi al final introducir inesperadamente la luz:

Jamás el peso de la noche pudo sumirse en sus sótanos, clavarme en sus sacos de arena, poner plomo en el ala, coserme los labios y los párpados. Amanece y el sol salta tras los cerros de Antigua, húmedos de rocío y cantos de pájaros, como mi sueño. (p.410)

Para finalizar contradiciendo al peso de la oscuridad:

Bajo las piedras dormitan los alacranes. En el naranjo nupcial, el cenizote canta la verdad de la vida. Lo escucho y aprendo. (p.411)

La tensión que se ha ido acumulando a través de estas páginas, y que es de tono tan sombrío, se resuelve en una visión tan luminosa como inesperada.

2. Variante "B", o de la "tensión sostenida." El autor parte de lo subjetivo a lo subjetivo. O sea que las referencias externas van a ser mínimas e intrascendentes, pues priva el mundo íntimo del poeta. Allí inicia y allí termina. Donde rastreamos este ritmo es en el Capítulo V, "Dije lo que he vivido". Al inicio se refiere a algo muy propio: la tierra de uno:

No amamos nuestra tierra por grande y poderosa, por débil y pequeña, por sus nieves y noches blancas o su diluvio solar. La amamos, simplemente, porque es la nuestra. (p.412)

En todo caso, el camino va ahondando en lo íntimo, replegándose:

En su territorio hay una región que es la región de nuestra infancia. Y en tal región, una ciudad o un pueblecillo, una casa. En la casa, cuatro paredes viejas y manchadas, con muebles rústicos hechos por el carpintero de la familia, con árboles que nos dolió verlos abatir. En medio de la casa, una fuente de la que nunca dejaremos de escuchar el canto. Todo se va replegando hasta llegar de la caja más grande a la más pequeña, del mundo a las cuatro paredes de la infancia, hasta la cuna y el ataúd. (p.412)

La caja grande y dentro una más pequeña y otra. Otra y otra, hasta llegar a mi pueblo, Antigua Guatemala. Y otra más pequeña, y otra y otra, hasta la casa y mi cuarto de niño. (p.413)

Nótese cómo Cardoza ha ido construyendo una tensión interna que bucea cada vez con mayor profundidad en las raíces de la infancia. Adentrándose cada vez más en sí mismo.

Ahora recuerdo el origen de estas páginas que son sollozo, alarido y canto. (p.415)

Intercala este trozo aproximadamente a la mitad del capítulo, entre digresiones anteriores y posteriores sobre la intención de su obra y la apreciación de lo guatemalteco.

Nuevamente se hunde, ahora en las raíces míticas de lo indígena, pero no deja de intercalar interjecciones muy expresivas:

Infancia de mi tierra — ¡mi tierra y mi infancia! —, huipil hilado por ellos con la misma alegría de los pájaros tejiendo lo azul. (p.417)

Para finalizar con la misma tensión amorosa con que inició cantando a su tierra:

Tallé las cuentas poco a poco, desde el mito hasta la reforma agraria. Como la araña, forjé el hilo de mí para ordenarlas en collar. Si resultó el collar, anhelo que sea como esos de macacos, cristales y piedrecitas de colores que adornan a las indias: un chachal para el cuello de mi amada Antigua. (p.422)

En suma, ha logrado mantener el mismo ritmo e intensidad a lo largo de todo el capítulo. La potencia y el vigor, pero también la delicadeza de la expresión, son sostenidas.

3. Variantes "C" (o "de la resolución") Aquí el ritmo debe ser entendido en un sentido más amplio, porque va de lo difuso a lo concreto. Y en mi opinión, es uno de los mayores aciertos en esta obra, porque la abarca toda. Desde las primeras páginas de Guatemala, las líneas de su mano, el autor nos presenta una acción que se está forjando, nos introduce directamente y sin preámbulos en ella. Pero como no es una obra narrativa, que se apoye en una trama de personajes y acciones, sino que lo anecdótico va a ser uno de tantos recursos utilizados en la elaboración de la obra, básicamente ésta se apoyará en ideas y sentimientos que se unen a lo histórico y lo personal, para lograr una síntesis interpretativa de Guatemala y los guatemaltecos.

Decíamos, pues, que el enfrentamiento entre lector y autor es directo desde las primeras páginas, luego se va

diluyendo o va reapareciendo a lo largo de la obra, para al final encontrar su justificación. Cardoza y Aragón muy hábilmente ha dejado que sea el propio lector quien descubra el propósito del libro, no le ha robado el placer de la aventura. Pienso que resulta muy intencional haber colocado la explicación al final y no al principio, aun cuando sin duda haya arrojado pistas a todo lo largo, que el lector atento ha ido guardando para confrontarlas con las conclusiones. Esto, por otro lado, evita que el valor cívico además de estético de la obra, caiga en un didactismo burdo, tan rechazado incansablemente por el autor.

Ya desde el capítulo inicial exclama varias veces que:

Quiero recordar mi tierra en la retorcida enredadera, en las flores azules del quiebracajete, en la peligrosa bugambilia, en el payaso o perro con calzones verdes del mísero circo ambulante. Quiero recordarla en el desfile (...) (p.27). El subrayado es mío.

Sin duda la intención es atrapar el recuerdo a través de imágenes que intencionalmente se van trayendo a la memoria, pero no sólo eso: el propósito es más vasto y no estrictamente subjetivo:

No hago memorias. Recuerdo unos cuantos rasgos que ayuden a dar el ambiente. Quiero que mi tierra penetre también por los ojos, con su naturaleza y el pueblo que la habita hace mucho más de cien siglos. Los números no bastan, aunque no podamos pasarnos sin ellos. (p.51)

Y ya anota claramente que su visión será tan racional como emocional. Y así podríamos registrar ese deseo de síntesis, de querer englobarlo todo, para llegar al final, donde nuestra intuición se ve confirmada:

He aquí algo de mi pueblo, de su rica tradición —lo que fue, lo que es, lo que será—, invariable en su diversidad, sufriendo aluviones, lavado por torrentadas, arrasado como para borrarlo del mapa con la tromba de la conquista. (p.420)

Aquí está algo de mi niñez y de la transposición de mi nostalgia: rasgos de la imagen de cómo yo desearía que fuera mi tierra. Están las nubes, los

olores, las piedras, los sueños, las luchas, los pájaros, las esperanzas, los sabores, las congojas, los ruidos guatemaltecos. Y una realidad seca y ardiente que he podido captar, porque al reencontrarla, al redescubrirla, me ha golpeado al volver a vivirla. (p.421)

C. Procedimientos específicos

Por "específicos" deben entenderse los procedimientos propiamente "literarios", es decir aquellos donde prime la intención estética: lo que anteriormente hemos llamado la función poética del lenguaje. O, donde cristalice la "literariedad"

El conocimiento de la producción poética cardoziana brinda gran ayuda para la determinación de rasgos singulares de su creación literaria, que se proyectan también en la obra objeto del presente estudio. Mediante ellos el ensayo se aligera y la personalidad del autor muestra vívidas facetas. Por otro lado, Cardoza y Aragón no puede dejar de ser poeta, aun cuando se lo propusiera. Por ello encontramos intercaladas entre cifras y datos, expresiones que confirman su calidad poética.

Personalmente pude cotejar ciertas similitudes en la utilización de algunos recursos que había definido en un poemario suyo: Soledad (1936). Aun cuando en éste la preocupación era obviamente de índole existencial —no aludo precisamente al existencialismo—, es decir esa pregunta y respuesta a la vida, como lo es siempre la lírica, resulta curioso observar como muchos de los mismos recursos utilizados en una obra básicamente diferente como Guatemala, las líneas de su mano. En ellos vemos una línea de segura continuidad literaria.

En ambas obras encontramos un tema único y dominante —un leitmotiv—: la soledad, grisáceo paréntesis entre la vida y la muerte en uno, y Guatemala, tierra perdida y prometida, en el otro. Asimismo, no encontramos del todo ausente una actitud reflexiva en los poemas de Soledad, pues el poeta no se dedica solamente a encerrarse en sí mismo, sino que sus variaciones sobre el tema, siempre tan angustiosas y sombrías, surgidas de una indudable raíz efectiva, no descartan, sino que acentúan, su posición polémica, dudosa desesperada.

Poemas suyos extraordinarios, como el Poema Quinto (V) lo confirman:

Soledad mía, oh muerte del amor, Oh amor de la muerte,
que nunca hay vida, nunca ¡nunca! sino sólo agonía.

La soledad no es estar a solas con la muerte
y en la vida por ella ser amado.

Es algo más triste, deslumbrante y alto:
estar a solas con la vida.

(“Canto a la soledad”)

O su bellísimo “Soledad de la fisiología”, uno de los poemas más originales y profundos escritos por un guatemalteco.

Ahora bien, en una obra necesariamente desembocará en la angustia, en Guatemala, las líneas de su mano, su posición será optimista. Creo innecesario señalar que son dos momentos y dos intenciones literarias muy diferentes en la vida y obra del autor.

En el libro que nos ocupa, sólo en una pequeña parte encontramos disgresiones afines:

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, 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 que es el mío. Fatalmente, todo sentimiento es triste (...) No siempre sabemos esperar, y cuando nos damos cuenta de que apenas tenemos tiempo para parpadear, porque entre la cuna y la tumba sólo existe un momento de olvido de que estamos muertos, nos ahogamos de nostalgia de la muerte, seguros de que no hay peor castigo que la inmortalidad. ¿Miedo a la libertad más pura? El amor a la vida y sus ideales hace que soñemos y luchemos mientras damos la vuelta de la cuna a la tumba. Amor a la muerte o amor a la vida es el mismo amor. (p.43-44).

Los recursos expuestos a continuación son algunos de los muchos que emplea el autor en su obra. He recogido los que me han parecido más significativos y mejor logrados, escogiendo ejemplos que puedan evidenciarlos.

1. Enumeración. (Resulta indispensable la mención y consulta de la obra de Leo Spitzer, Lingüística e historia literaria, Gredos, Madrid, 1955). La finalidad que se persigue enumerando es tratar de atrapar todas las facetas o matices de algo. Desmenuzar, descomponer, no con una intención desintegradora, sino dándole vuelta al objeto bajo la luz, para no dejar escapar nada. En Guatemala, las líneas de su mano encontramos abundantes ejemplos porque se adecúan a la intención descriptiva de un país y sus gentes, por una parte, y por otra, al detalle de reflexiones y emociones que provocan en el autor. Retrato minucioso que desembocará en una imagen recolectora e integral, intención conceptual ya varias veces afirmada por el autor.

La tierra es eso: la infancia, los ruidos, los olores, el humo de la leña en la cocina, la respiración casi canto de la molendera arrodillada sobre la piedra, el rumor eterno, familiar de la fuente, de los sanates entre la gran bola roja del naranjo lleno de fruto, la hermana menor que llora, el padre que trabaja en el escritorio, la lección de piano y el temblor de tierra que nos reúne a todos en el centro del patio mientras oscilan enfrente los muros de la catedral; la niña de nuestros sueños, la lección no aprendida y la tarea no empezada, el lápiz rojo y las estampillas de correo, la caja de colores de Amatitlán, el gato, el perro y el caballito, el barrilete, las primas, el hijito de la sirvienta que comparte nuestros juegos, el purgante y la vara dura del médico, el uniforme de la escuela, el olor del café tostándose, de los tamales de Nochebuena, un remordimiento, la flor escondida entre el libro de gramática, la muerte de la abuela, la cosecha de café (...) (p.28)

Como se ve en el anterior ejemplo, el autor intercala simples sustantivos con modificaciones con oraciones más complejas, para dar imágenes que el propio lector debe ir uniendo, como en un mosaico, y que más que un cuadro pictórico pretenden comunicar la sensación, la impresión de su infancia y, en este caso, la de un niño antigüeño en los principios de este siglo. Los ruidos, olores, sabores, colores, texturas ofrecen un retrato vivo y sensual:

El mercado:

Fruta amontonada, como lámparas vegetales.
Aguacates de jade mostrando, en un pellizco, la

pulpa amarilla; los mangos de carne solar huelen a pino y saben a guitarra. Zapotes como de tierra, la entraña sangrienta llena de miel; los mameyes de amarillo color animal; los matasamos, verdeoscura la piel delgada, la carne ámbar; los marañones saben a luciérnaga y a fósforo; (...) (p.76)

Otro ejemplo:

La fiesta nacional en el pueblo, con los petardos y el cañoncito tronando a las seis de la mañana y a las seis de la tarde, cuando se enarbola o se arría la bandera; los desfiles escolares y las viejas maestras —que nos recuerdan a veces a don Quijote, otras a Rocinante— con sus mejores galas: un sombrero del siglo anterior, de jardín completo en la copa, pájaros disecados haciendo sombra sobre la cara morena y fatigada del esfuerzo en la noria del aula, con huellas de hambres y carácter echado a perder, una mano recogiendo la falda que barre el suelo y la otra deteniendo la sombrilla verde botella; la velada en el teatro municipal, cuyo declive sobre el pavimento nivelado está hecho en las bancas con seis pulgadas de altura más en cada fila, hasta que en las del fondo ya ni un gigante podría apoyar los pies en el piso; el discurso del notable del pueblo, vestido de negro y pechera almidonada, saliéndole con solemnidad, entre la brocha caída de los bigotes, una sarta de monedas de plomo; la niña declama la Serenata de Schubert (...) (p.29-30)

La enumeración aquí se hace más morosa en la figura de la profesora —casi un paréntesis entre los elementos anotados— y observamos nuevamente ese movimiento característico del autor de ir de lo más a lo menos (aquí sería de lo general a lo particularizado).

Aquí está algo de mi niñez y de la transposición de mi nostalgia: rasgos de la imagen de cómo yo desearía que fuera mi tierra. Están las nubes, los olores, las piedras, los sueños, las luchas, los pájaros, las esperanzas, los sabores, las congojas, los ruidos guatemaltecos. (p.421)

Este último trozo sintetiza no sólo un ejemplo claro de enumeración, sino el propósito que dicha enumeración cumple en la obra, manifestado, esta vez, por el propio autor. Es decir, la enumeración para la recolección de los elementos —trazos— que construyen la imagen, la cual emergerá como compuesta por una letanía de elementos afectivos. Y para ello utilizará ritmos alternos dentro de los párrafos: la enumeración simple, compuesta casi sólo por la concatenación de sustantivos y la morosa, con proposiciones aclarativas.

2. Reiteración. Lo reiterativo conlleva una gran carga afectiva en el lenguaje; el insistir señala una actitud casi obsesiva, un deseo de clarificar lo expresado para que el lector pueda sumergirse con la misma profundidad que el escritor en lo que éste va diciendo. El énfasis persigue conducirlo en tal dirección y no en otra.

Dice a este propósito de su infancia y su tierra:

Quiero recordarla, sobre todo, en lo que custodiaba dentro de las cuatro paredes de mi infancia (...) Quiero recordarla en el cabo de la azada pulido por mi mano, con que atizaba el fuego de claveles y geranios; (...) Quiero recordar a mi tierra en la retorcida enredadera (...) Quiero recordarla en el desfile procesional de las chiquillas endomingadas en la plaza del pueblo (...) Quiero recordarla en los ladrillos de barro de los corredores que limitan la hoguera del jardín con las habitaciones, (...) (p.26,27 y 28) El subrayado es mío.

Durante varios párrafos la frase “quiero recordarla” y “quiero recordar” se insertan periódicamente dando así un ritmo al texto, que consiste en el rescate de lo pasado, no en el sentido proustiano de suplante del presente, sino como una base afectiva sólida donde continuar construyendo el presente. El verbo “quiero” denota una intencionalidad específica: “recordar”.

Dice Cardoza y Aragón refiriéndose a Guatemala:

No amamos nuestra tierra por grande y poderosa, (...) La amamos, simplemente, porque es la nuestra (...) Todo se va replegando hasta llegar de la caja más grande a la más pequeña, del mundo a las cuatro paredes de la infancia, hasta la cuna y el

ataúd (...) La amamos porque es la nuestra. Quiero, quisiera que vieras con ojos de mi niñez, con ojos de tu niñez. Con ojos de la niñez del mundo (...) La caja grande y dentro una más pequeña y otra. Otra y otra, hasta llegar a mi pueblo, Antigua Guatemala. Y otra más pequeña, y otra y otra, hasta la casa y mi cuarto de niño. (p.412-413) El subrayado es mío.

Infancia de mi tierra — ¡mi tierra y mi infancia!
(p.417) El subrayado es mío

En el primer trozo citado —síntesis de varios— es evidente que el autor utiliza reiteradamente los verbos “amar” y “ver”, o sea no sólo contemplar pasivamente, sino además expresar y provocar en el lector un sentimiento análogo al que el autor experimenta. Lo mismo sucede con la repetición del adjetivo posesivo “nuestra”. Por otro lado, los sustantivos “ojos” y “niñez”, que transmiten deliberadamente la sensación de una visión incontaminada. El “otra y otra” usado varias veces genera ese carácter de tono obsesivo que mencionábamos anteriormente. Creo que a través de la reiteración, el autor busca fijar sus sentimientos enfáticamente, y al mismo tiempo, inducir al lector a compartírselos.

En cuanto a la segunda cita, en ella confluye, además del recurso reiterativo, el afán integrador de Cardoza: ese querer atrapar lo real mediante el lenguaje.

3. Sustantivación bimembre y adjetivación bimembre o acumulativa. Precisamente para acentuar lo reiterativo y recolectivo, Cardoza y Aragón emplea en muchas ocasiones dos sustantivos o adjetivos unidos por una conjunción. A través de este recurso busca nuevamente condensar la totalidad del objeto:

Sin que me hablen las piedrecitas y los volcanes
(...) Así, Volcán de Agua, te vi surgir en el desierto y en la estepa, sobre la mesa y el libro,
(...) (p.25) El subrayado es mío.

La sustantivación bimembre, en el trozo anterior, muestra el deseo del autor de explayar su atrape de la realidad. Desea que le hablen no sólo “las piedrecitas”, sino también “los volcanes”; asimismo, no le basta anotar “el desierto”, sino también llega hasta “la estepa”; y por último expresa también cómo los objetos a su vez lo invaden a él, llegando no sólo a “la mesa”, sino

también a “el libro”. Es decir, hubiera sido suficiente uno sólo de los sustantivos para transmitir las ideas básicas, pero el autor quiere abarcar y ser abarcado en extensión profunda.

Qué tersas mañanas espléndidas, sin una arruga, hechas de olvido y suavidad. En aquel vasto horizonte hecho de paz y miel, (...) (p.63) El subrayado es mío.

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 las vetas minerales. Mi sangre vuela emplumada por debajo de llanuras y volcanes, (...) 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, fornidos ríos minerales, savias de ceibas y maíz (...) (p.24) El subrayado es mío.

Como se observa, los sustantivos pueden ir con o sin modificador directo.

Otro ejemplo:

Mi aliento se impregna de olor a Guatemala: caoba y tierra mojada. Sobre el pecho, un haz de maíz y florecillas silvestres. (p.25) El subrayado es mío

Mediante este tipo de sustantivación, del cual se encuentran numerosos ejemplos, así como de la adjetivación, se deduce el querer atrapar esencias. Veamos los adjetivos:

Un yo oprimido y comprimido, que no ha visto la luz, menospreciado, injuriado, calumniado, negado, deformado, mutilado y receloso. (p.405-406) El subrayado es mío.

Este es un ejemplo que resume ambas variantes de la adjetivación que utiliza Cardoza y Aragón: la primera, la bimembre, “oprimido y comprimido” conlleva un irónico juego fonológico; mientras que la segunda, la acumulativa, tiene el carácter enumerativo que ya mencionábamos como uno de los rasgos característico: “menospreciado, injuriado, calumniado,

negado, deformado, mutilado y receloso”, que realmente casi ahoga al lector y le arrastra determinada apreciación deliberada del hecho.

A la puerta de la iglesia, el lago de nuevo a los pies, la mañana inundándolo todo, metiéndonos dentro de los huesos su azul alado y sin fin. Los ojos se pierden en lejanías pálidas y dulces (...) El lago, los volcanes, la mañana sonriente y eterna (...) Un cura, ensotonado como un gran zopilote, cruza la plaza, exótico y remoto (...) En la Semana Mayor, el aire es caliente y neblinoso (...) Las velas ardían y los incensarios perpetuaban su nubecilla de pom frente al ídolo, grotesco y desgarrado, (...) (p.65) El subrayado es mío

La anterior síntesis de dos párrafos es una muestra evidente del uso continuo que el autor hace de la adjetivación bimembre. Generalmente los adjetivos van colocados después del sustantivo, por lo que se acentúa su carácter descriptivo, pero el énfasis en colocarlos dobles le da sin duda una carga extremadamente emotiva.

4. Exclamativos. El autor, para subrayar el elemento de descarga emotiva, utiliza los exclamativos en trozos particularmente densos de amor, ira, desesperación, inconformidad. De esa manera le aligera el ritmo y el tono al ensayo. Así también logra que el lector sienta que existe un Cardoza-hombre que le habla no sólo cerebralmente, sino que también destina a él directamente sus sentimientos.

Los días siguen iguales en la paz de Antigua — ¡tan bella y tan señora! — presididos por el Volcán de Agua, las campanas y el chorro de las fuentes. ¡Qué insoportable paraíso! ¡Cuánta dulzura, cuánta lentitud e indiferencia! ¡Qué voluntad muerta! ¡Qué religioso olvido de Dios y del Diablo! (p.32)

Como se ve en este trozo, en lugar de haber descrito la sensación que le provoca la calma majestuosa pero desesperante de su ciudad natal, Cardoza y Aragón expresa directamente su desasosiego mediante una acumulación de oraciones exclamativas. De esa forma rebaja el tono ensayístico para introducir la expresión más íntima, y por lo tanto más humana.

Hemos sido un pueblo pateado, escarnecido, aherrojado. ¿Cuál ha sido nuestra vida? ¡La niñez del guatemalteco en los últimos cuatro siglos! (p.347)

En la cita anterior, el autor mezcla exclamativos, tanto de tipo interrogativo —al inicio— como de tipo admirativo —al final—, en un proceso de pregunta y respuesta airadas.

Las oraciones interrogativas le van dando un tono sugerente y polémico al texto:

¿Cómo va a cantar el pueblo? De hecho, aún ayer se hallaba por tierra, boca abajo, molido a palos, Hoy lo está de nuevo. (p.406)

Pero también los exclamativos pueden tomar la forma indirecta:

Si supieras cuánto te quiero, Volcán de Agua. Si supieras cómo la infancia me sostiene desde que ambos tuvimos un solo corazón de mito. (p.23)

5. La prosopopeya. El autor dará vida al Volcán de Agua, a quien identifica con su infancia, y a Guatemala, a quien personifica como una figura femenina. De esa forma le resulta más idóneo dirigirse a ellos por medio de apóstrofes, como veremos más adelante:

¿Qué dice cuando murmura mientras dormita? En su actitud de perpetuo perfil tiene no sé qué de pájaro, que mis manos jamás se fatigan de acariciar. Yace a mi lado soñándose, soñando juntos el mismo sueño. Mi mano desciende por la frente y los altos pómulos, recorre la nariz y ya advierto su aliento sobre la palma; cae sobre el cuello y las rosas del pecho, el dulce cimborrio del vientre, el ombligo lleno de arenillas y conchas de los mares tropicales, su selva de leopardo. (p.26)

Deseé dar una sensación de Guatemala, de mi Guatemala. Deseé mostrar algo de su vida interior, inocente y sombría. Deseé que luzca como todos los días, rebozo de colores y trenzas con tocoyales, dibujándola sin que ella lo advierta. (p.414)

Si resultó el collar, anhelo que sea como esos de macacos, cristales y piedrecitas de colores que adornan a las indias: un chachâl para el cuello de mi amada Antigua. (p.422)

El retrato que Cardoza y Aragón esboza de su tierra —Guatemala encierra en sí misma también a Antigua— aparece trazado con gran ternura: la recorre dulcemente. Pero al mismo tiempo acentúa el deseo no sólo de describirla, sino también de halagarla, de homenajearla.

Del Volcán de Agua dice:

Volcán de Agua, ¡Oh niño mío! , con tu verdinegra serenidad rompiendo el cielo. Tu prestancia, titánica y azul, me recuerda que de niño a horcajadas sobre tu espalda, recorrí el mapa de Guatemala lleno de olorosas y sonoras maderas. Me sientas en tus rodillas, Volcán de Agua, para contarme leyendas. Recuerdo nuestros juegos: (...) (p.23)

Será entonces una reencarnación de la infancia, un perpetuo recordatorio del parajes míticos ya desvanecidos.

6. Apóstrofe. Al personificar tanto al Volcán de Agua como a Guatemala, el autor tendrá que dirigirse a ellos, para lo cual utilizará un lenguaje sumamente cargado de afectividad:

Así, Volcán de Agua, te vi surigr en el desierto y en la estepa, sobre la mesa y el libro, a los pies del lecho, dueño del rojo crepúsculo. Mi niñez ha decretado que mi corazón sea, para siempre, brasa de tu incensario. (p.25)

Si supieras cuánto te quiero, Volcán de Agua. Si supieras cómo la infancia me sostiene desde que ambos tuvimos un solo corazón de mito. (p.23)

Guatemala, cuando respiro tu refajo de bosques, cuando hundo en tu huipil de pájaros mi cabeza de tormentas, me anega tu aliento de maíz y volcán, tu espina aguda de picaflor. Cada día eres otra: en recuerdo, realidad y esperanza. (p.30)

En un sentido muy amplio y metafórico podríamos decir que toda la obra Guatemala, las líneas de su mano es un largo apóstrofe, al tiempo que un moroso diálogo de Luis Cardoza y Aragón con su tierra, Guatemala, donde la increpa, la llama, la busca. Un lamento y un himno.

D. Otros procedimientos.

1. Antítesis. Las contradicciones suelen expresarse a través del contraste, de las oposiciones, como ya se mencionó. En toda la obra cardoziana, siempre tan polémica, la antítesis es uno de los procedimientos conceptuales que el escritor maneja con maestría y abundancia. Esta visión permite captar extremos reveladores. Si bien en Cardoza la antítesis tiende a desconcertar al lector —sobre todo en su poesía—, la familiaridad con su estilo nos descubre un intento de conducir al lector a que saque sus conclusiones propias, a desviarle de un camino que podría ser obvio y plano: simplista, en otras palabras. En Guatemala, las líneas de su mano resulta casi imprescindible la utilización de la antítesis.

Cuando el autor traza retratos de personajes, los elabora con todos sus matices contradictorios. He tomado como ejemplo el de José Batres Montúfar, que en sí personificaba toda la tragedia de un espíritu finísimo y derrotista en un medio de gran pobreza intelectual. La imagen que brinda Cardoza capta magistralmente lo antitético:

Su maestría de narrador, vitriolo mezclado con miel, es insuperable. (p.222)

No le concede ninguna importancia a la importancia. (p.222)

Su tristeza de humorista y su gracia corrosiva son una forma de suicidio. (p.223)

Batres Montúfar se esforzó en ser el que no era, sonriente siempre. Su renunciamiento, que deseó total, fue un fracaso de su orgullo o de su modestia (...) Fundo mi actitud no sólo sobre mi emoción, sino también sobre mi razonamiento (...) He allí su tragedia. Fue un risueño entre pingüinos. (p.226 y 227).

Este retrato es particularmente interesante no sólo porque arroja luz sobre todos los ángulos de José Batres —poeta y

hombre—, sino porque, al mismo tiempo, precisamente a través de una antítesis, Cardoza y Aragón afirma el uso conceptual de la misma al decir: “Fundo mi actitud no sólo sobre mi emoción, sino también sobre mi razonamiento”.

Véanse estos otros casos, a manera de ejemplo:

Guatemala (...) Cada día eres otra: en recuerdo, realidad y esperanza. La misma, como nunca, siempre. La misma, como siempre, nunca. (p.30)

A veces no sé como me llamo, dónde está el Sur, si soy tú o eres yo. Si estoy vivo o estoy muerto. (p.31)

Y en verdad, nunca se retorna, porque nunca partimos. (p.39)

Nací al amor y a la muerte simultáneamente (...) Como sólo puede existir una vez, un solo momento muy breve y eterno (...) (p.46)

Nótese bien cómo el autor hace uso de la antítesis como recurso específico cuando toca el tema de la muerte, es decir cuando reflexiona y aporta su visión y sentir subjetivos. Mientras que resulta más difícil encontrarla como recurso específico cuando trata temas más objetivos —la política, la historia, etc.—, que por su misma naturaleza la evaden, pues intentan presentar hechos concretos. Me parece interesante subrayar que lo que entiendo como antítesis, en el sentido conceptual, es la estructura mental que soporta la obra y que no me parece necesario profundizar más, pues ya está trabajado ampliamente en el capítulo “Estructura de la obra”, que precisamente puntualiza la importancia fundamental de lo dialéctico en el pensamiento cardoziano.

2. Ironía. Propia de espíritus inteligentes, la ironía nace de la aceptación de las propias limitaciones humanas. Cardoza la posee en un grado finísimo. Cuando quiere subrayar un aspecto absurdo intercala la ironía, o si no, en vez de un ataque poco imaginativo y frontal, lanza oblicuamente un dardo punzante.

De esa manera la denuncia de los paradójico de la situación guatemalteca resulta más efectiva y cansa menos al lector, que tiende a rechazar el panfletarismo. Dice Cardoza a propósito de las procesiones antigüeñas:

Junto a ellas las mujeres del pueblo las "niñas bien", las señoras acomodadas. Por generaciones han vivido del trabajo de hormiga de los campesinos. El traje de Nueva York o de Texas las distingue inmediatamente (...) se siente que van juntas, pero no revueltas.(p.53)

La ingeniosidad de Cardoza y Aragón reside, en este trozo, en haber evitado una denuncia declamatoria sobre la explotación secular de las mujeres y los campesinos, y en su lugar haber hecho recaer sutilmente toda su corrosividad sobre la petética figura de mujeres que profesan una religión exclusivamente formal y que desconocen lo que significa solidaridad de grupo.

Otros trozos excelentes son la ridiculización del intelectual pequeño burgués, tan elocuente que no necesita comentario:

La intelectualidad, pequeñoburguesa, por lo general, recitadores con guitarra a la hora de los tamales, ahita del ambiente, no escapa al peso de la noche sino en casos extraordinarios. El impulso renovador no nace de ellos, sino contra ellos en algunos obreros y maestros de escuela. En el fondo, una burocracia con todo lo que ella significa de colilla de cigarro y escupidera. Qué reacción tan reaccionaria. Este mundillo se agita en el aula universitaria, los periódicos, los partidos políticos, las oficinas públicas y en asociaciones más tristes aún que la teología. Si quieren enaltecer una figura histórica, la sitúan lo más distante posible, la castran y fosilizan a su imagen y semejanza. Hay toda una técnica para este inmundo manoseo que nos recuerda la de los guaraníes, que reducen las cabezas de sus enemigos y les cosen la boca. (p.349)

Indudablemente en el fondo de toda ironía subyace un estrato de amargura. Cuando el autor va a pintar imágenes de personajes que le son particularmente antipáticos, la utiliza con puntería exacta, que linda con la irreverencia. Como en el caso del sombrío dictador Estrada Cabrera:

Los déspotas guatemaltecos no admiten competencia. La colección en América es como la

de un parque zoológico, muy matizada y abundante. Manuel Estrada Cabrera se situó en ella, en rango aparte entre los más siniestros. Fue un rábula mestizo de ojos claros y pálidos carrillos colgantes, manos finas y modales suaves de tigre en reposo, de mediana estatura y panzoncillo, como lleno de gases y acaso de remordimientos. (p.332)

(Convendría recordar que Estrada Cabrera tuvo en prisión al padre de Cardoza y Aragón, lo cual explica que su figura le sea doblemente repugnante).

La ironía es colocada inesperadamente, en algunas ocasiones, para dar amenidad a lo que se escribe. Por ejemplo, cuando Cardoza discurre acerca de los intentos de Fray Bartolomé de las Casas para lograr leyes de protección para el indígena y su posterior fracaso en la ejecución de las mismas, dice:

Se había legislado en el aire. Si se acatan las leyes no hay Colonia: ¿cómo cumplirlas sin cambiar los cimientos feudales? No era pedir peras al olmo, sino relojes. (p.292)

Hace poco, en La Hora (Guatemala, 24 de enero de 1951), diario con mentalidad más atrasada que las Encíclicas (que ya reconocen la lucha de clases), lei estos párrafos deliciosos de Manuel Cobos Batres de nuestra "nobleza", en que hace todo lo posible para "limpiar" de sangre indígena al instrumento del clero y de los esclavistas a mediados del XIX, el analfabeto Presidente vitalicio de Guatemala, el ultrarreaccionario Rafael Carrera. (p.361)

La ironía de Cardoza siempre tiene un soporte real, lo que la convierte en un recurso de denuncia sumamente efectivo. Los siguientes ejemplos son magistrales:

Para el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, la Virgen Morena patrona de México, niños de las familias ricas visten el traje típico. A los rubios les encarbonan la cara para hacerlos morenos. Son los que logran mayor éxito (...) Los niños indígenas con cargas verdaderas, en harapos y descalzos, sonríen ante el espectáculo. (p.365)

El penoso retrato del anquilosamiento de un cierto tipo de artesano, más retrógrado que los retrógrados:

Por formación de patronos sin empleados y sin riqueza, pequeños propietarios urbanos, por contacto diario, son dueños de los prejuicios de las clases pudientes y suelen carecer de sus escasas virtudes. Se resisten a no importa qué paso que altere su fanática vida, el mecanismo de las tiendecitas, de los pequeños talleres, en donde reciben gratis o con salarios ridículos, a niños aprendices que serán sastres, carpinteros (...) La artesanía anda repitiendo, de generación en generación, los mismos procedimientos, los mismos métodos, sin imaginación y con religiosidad igualmente formal y decorativa, que naufraga en fétido clericalismo descolorido, como si moviera norias sin agua, la piedra de un molino sin grano. Cucuruchos y cucarachas. (p.369)

3. Uso de la primera persona. Cardoza y Aragón en toda su producción literaria —ensayo y poesía— utiliza prevalentemente la primera persona singular, el “yo”, sobre la tercera persona plural: “nosotros”. Con esto crea inmediatamente un vínculo estrechísimo con quien lo lee. Se nos manifiesta directamente, sin detenerse en escondijos. En ello reside uno de los aspectos más fascinantes de su obra ensayística. Le da así esa calidad de apasionamiento, que provoca en el lector una reacción parecida.

En Guatemala, las líneas de su mano, Cardoza desea fijar su testimonio, es decir su visión particular y única sobre su país y su gente. Por lo tanto, si bien, como ya hemos repetido varias veces, se apoya en lo concreto de la historia, lo que atrapa al lector es precisamente que consiste en una visión humana del fenómeno y no simplemente un ensayo de carácter científico. Creo que en ello reside mucho de la difusión y popularidad de esta obra.

Evidentemente, si Cardoza deseaba dar su particular punto de vista, necesariamente utilizará abundantemente el “yo” como perspectiva de escritura. Dice a propósito del objetivo de su obra:

Deseé dar una sensación de Guatemala, de mi Guatemala. (p.414) El subrayado es mío

He deseado ofrecerle un testimonio de poesía: exacto de verdad práctica. (p.414-415) El subrayado es mío

Por lo tanto, a lo objetivo tendrá que ir íntimamente ligado lo subjetivo, es decir el matiz afectivo y emocional de su personalidad. Y esto lo convierte en retrato vívido:

Ahora recuerdo el origen de estas páginas que son sollozo, alarido y canto. No sólo hay que vivir lo que se escribe sino hay que sufrirlo. Necesidad absoluta de una patria, de mi tierra mía y su imprescindible función ecuménica. (p.415) El subrayado es mío.

(Nótese la reiteración de los posesivos que casi tratan de cercar al sustantivo).

La intercalación de lo autobiográfico, como se verá más adelante, también aumenta el sentido y la dimensión humanas que la obra presenta, y que liga entrañablemente la subjetividad del escritor con la del lector, como siempre sucede con las auténticas obras de arte.

E. Construcción de un personaje

Los personajes que aparecen en Guatemala, las líneas de su mano no son ficticios: su existencia real es comprobable. Podemos agruparlos en cuatro núcleos:

1. Personaje "genérico". Representa y resume en sí mismo características generales de un cierto grupo social. Por ejemplo: el indio, el artesano, el intelectual pequeño burgués, el conquistador, el cucurucho, etc. Tiene un valor simbólico porque resume en sí mismo una personalidad colectiva.
2. Personaje "individualizado". Posee una personalidad diferente al uno del otro y pertenece o a la historia de Guatemala o al universo afectivo del autor. Es el más vivo psicológicamente hablando.
3. Personaje "en gestación". El autor lo va construyendo a lo largo de la obra y tiene un valor simbólico: es el ser que integrará la futura nacionalidad guatemalteca. Para construirlo, Cardoza va sobreponiendo estratos históricos, pero su figura todavía no tiene contornos precisos porque falta lo que el futuro

aportará a su imagen, que resulta ser así todavía amorfa, aproximativa.

4. Personaje "testimonial". El propio Luis Cardoza y Aragón como autor. Algo de lo más fascinante de la obra es que el autor no se esconde para expresarse, sino que mantiene una relación directa con el lector. Como su visión es totalizadora, si seguimos parcialmente la clasificación de Enrique Anderson Imbert para los personajes (ver Crítica Interna, Ed. Taurus, Madrid, 1960) de la narrativa, encontramos válida su aplicación para el personaje testimonial en esta obra, aun cuando aquí la ficción no exista. En este caso, el autor es tanto "omnisciente" —conoce y analiza la conducta de sus personajes—, desde fuera y con total conocimiento de ellos—, como "observador" —por su capacidad descriptiva de las acciones—; pero también es "testigo" —porque su historia está mezclada con la de los otros—, y finalmente es "protagonista" —su testimonio humano está presente a lo largo de toda la obra. Esta pluralidad de puntos de vista enriquece la obra, que ofrece así una vasta perspectiva, y por otro lado, le da movimiento.

Es muy interesante señalar cómo, aun a través de la construcción de un personaje, el autor utiliza la misma estructura mental de las oposiciones: los personajes genéricos e individualizados y el testimonial, representan tanto el pasado como el presente, mientras que el personaje en gestación se refiere al futuro, preocupación fundamental de Cardoza. Vemos así que cada tipo de personaje en esta obra tiene relieve y significación precisas, y que siempre serán presentados con todos sus matices y contradicciones, jamás como personajes "chatos" o unidimensionales.

En los genéricos, pero sobre todo en los individualizados y en el testimonial, el autor trata de rescatar los vericuetos de la psicología del personaje. Son los que presentan mayor complejidad en su elaboración y por lo tanto mayor interés para el lector. Cuando me refiero a este tipo de personajes englobo a todos aquellos que realmente han existido y que han cumplido determinada función —enaltecedora o vergonzosa— en la historia guatemalteca, y además a los que han sido importantes en la vida del autor.

Para la elaboración literaria de todos ellos, básicamente el autor sigue un mismo proceso, que podría ser esquematizado de la siguiente manera: descripción física + rasgos psicológicos + anécdota + relación del personaje con la historia (de Guatemala,

Centroamérica, Hispanoamérica o Europa) + relación del personaje con el presente.

1. Descripción física. Cardoza y Aragón, con trazos muy escuetos señala los rasgos esenciales, pero caracterizadores, de un personaje. Y cumple la función de materializar —sobre todo en los personajes históricos— a seres que la escuela se ha empeñado en mostrar como míticos. Sin embargo, precisa puntualizar que, si bien la base del personaje es real, el autor inyecta algo de su fantasía y no se limita a realizar un reflejo pasivo.

Expresa a propósito de Batres Montúfar:

Lo imagino como un joven farsista de nuestro oscuro mundillo de hace un siglo, momificado y aprisionado por los vendajes, no obstante que su gracia le construye una aquilina máscara (...) (p.224) El subrayado es mío

En este pequeño trozo se comprueba lo dicho con anterioridad: por un lado, la imaginación del autor, o sea creación, elaboración; y por otra, el trazo económico, pero muy connotativo: “aquilina máscara”, que si sumamos a una frase anterior: “Hombre con un físico casi leopardesco”, nos da la imagen de un aspecto físico intenso.

A propósito de lo desmitificador, describe así a Justo Rufino Barrios:

De mediana estatura, un poco triste y sebáceo, piernas cortas sobre torso desproporcionado (...) (p.326)

Pero el tono cambia totalmente cuando describe a uno de sus seres más queridos: su madre:

Por el corredor apareció mi madre, pausadamente, agachada, casi ciega. (p.11)

O puede también adquirir matices irónicos, como cuando describe toda la petética figura de Manuel Tuch durante la procesión:

Manuel Tuch se aproximaba, con la sentencia en alto como estandarte, apoyando la contera del asta en el cubilete del cinturón. Portaba la

sentencia en la diestra, en la otra mano los zapatos viejos, que ya no pudo aguantar más. El casco de cartón caíale por un lado, tapando un ojo al procónsul que sudaba aguardiente. Medio trayecto de la procesión estaba cumplido. Había ganado ya la mitad del jornal de Poncio Pilatos. Me sonrió al pasar. Lo vi alejarse, imbuido de su papel. El cuello se le subía hasta la nariz. Caminaba inseguro, sobre el empedrado de Antigua, por la carga, el calor, el aguardiente y la indumentaria. Los zapatos, en la mano enguantada de blanco, con la elegancia despreocupada de un noble inglés, como si luciese, precisamente, un pañuelo. (p.59)

La figura, en este caso, no sólo es descrita físicamente, sino que además adquiere movimiento. Porque también sabe dibujarlas como medallones:

Don Silverio fue un viejo de barbas blancas sobre el pecho, hermoso como un emperador. (p.40)

2. Rasgos psicológicos. Cardoza los acentúa más que los físicos. Mediante ellos nos explicamos los móviles de la conducta no sólo de personajes históricos, sino también de los del mundo del autor. De esta manera se logra cortar lo que habría podido ser la frialdad del ensayo.

Asimismo, si sabemos leer entre líneas, descubriremos mucha de la antipatía o simpatía del autor por determinadas cualidades humanas, según sea lo que resalte de tal o cual personaje.

Como ejemplo único de los primeros —los históricos—, he escogido la magnífica caracterización de don Pedro de Alvarado, donde se acentúan con entusiasmo las notas de arrojo y valentía, pero se rechaza la crueldad y la ambición exagerada:

Pedro de Alvarado, halcón sudoroso y sin fatiga, entró en la historia por las puertas del crimen, al mismo tiempo que alzaba su copa llena de armadas, ciudades y semillas (...) Don Pedro, barbas de sangre con una relojería en lugar del corazón, sin quitarse jamás la armadura con que nació, (...) (.273-274)

Años más tarde, la caminata sobre el vacío fue para él necesario pan cotidiano. (...) Alvarado nunca pisó tierra firme; cavó siempre un abismo bajo sus pies. Nunca parece generosa la elevación de su alma. Si como conquistador fue implacable, como colonizador fue peor. Nadie imaginó aventuras rapaces más grandiosas, ni se empeñó con mayor ahínco y osadía en ellas, sin que jamás lo desanimaran contratiempos y reveses. Sin embargo, no lo siento impulsado únicamente por codicia material, por frenesí ingobernable, sino por fiebre de gloria, que se encendía con su sed de oro. Su naturaleza no podía satisfacerse con botín alguno, porque su complementario aliento verdadero lo encontraba en la aventura. Y se es aventurero porque no hay aventura que sacie. No era el triunfo lo que la fascinaba, sino la aventura misma (...) Tenía que vivir sobre el filo de la espada, sin reposo, peligrosamente, para poder vivir. Provocó el peligro, lo cultivó hurgándolo, como a él la aventura le atizaba el fuego de sus entrañas amargas (...) Al darle la mano, sentiremos siempre la rigidez fría de la manopla (...) El rostro del Conquistador desaparece y se eterniza en el yelmo. (p.279-279)

Uno de los mejores ejemplos de la explicación vívida del mundo interno, es la propia del autor cuando al inicio cuenta su precipitado regreso a Guatemala, y lo que le provocó:

En pocos segundos, en la Capital de México, decidí el cambio radical. Con un equipaje muy ligero e improvisado, corté mi vida de lustros (...) Ya no pude más: mi tierra, que la tenía en los huesos, salió a mis ojos, me puse a sollozar y a llorar (...) No creo ser patriotero ni sentimental: simplemente, se me reveló entonces, de nuevo, cuán definitivos son la niñez y el dominio de la tierra (...) Arrullé el Volcán con los ojos mientras apretaba el 30-30 entre mis manos y no sabía lo que decían mis compañeros. Como si hubiera encontrado un tierno hijo perdido para siempre (...) Allá, al pie del Volcán de Agua, Antigua y la casa de mis padres, donde habría deseado vivir toda la vida y morir toda la muerte (...) Mi madre vivía con la angustia de mi regreso por la violencia política. Sufría con mi presencia y con mi

ausencia, ya muy viejecita, encorvada por los años, muy activa y toda blanca su cabeza alerta (...) Tiré de la cuerda, empujé la puerta y entré con el corazón en la boca (...) Yo, al dar dos pasos con el umbral de mi casa, estaba agobiado por las lágrimas. Era demasiado (...) Yo fui niño de nuevo junto a mi madre, en la vieja casa de mi niñez (...) Siento aún su mano, como aquel entonces, en la caricia más intensa y tranquila de ternura infinita (...) (Trozos entresacados del primer subcapítulo, "Lo mejor de mi vida", del capítulo I, "La boca de polen")

3. Anécdota. Dibujar a los personajes conduciría a un retrato estático si no se les da movimiento, es decir, si no se les concede su dimensión humana. Ya no figuras inalcanzables e intocables, sino seres que piensan, sufren, odian, aman, esperan. Que se mueven y actúan en un espacio temporal y espacial real. Dos de las figuras más ricas en movimiento son las de Bernal Díaz del Castillo y Antonio José de Irisarri, ambas personalidades apasionadas y aventureras. Lo propiamente anecdótico está elaborado en estos casos, a través de citas directas de las obras testimoniales de ambos o de las de sus biógrafos. Y lo mismo sucede con Rafael Carrera y Manuel Estrada Cabrera. Lo que nos conduce a concluir que Cardoza y Aragón rehuye lo anecdótico como procedimiento propio de la elaboración del personaje histórico, mientras que, por el contrario, cuando la anécdota pertenece al mundo del autor, sí es él mismo quien la construye, como ya hemos anotado con ejemplos ampliamente citados, como su regreso a Guatemala, la figura de Manuel Tuch, peón de las propiedades de su padre, o su choque frontal y definitivo con los amigos de su infancia, etc.

4. Relación del personaje con la historia. Ciertamente interesa al autor hacer creíbles a sus personajes, desde un punto de vista humano, pero al mismo tiempo no los deja flotando, sino que los enlaza con su momento histórico para que su función sea precisa dentro de la obra. El personaje explica a la historia y la historia al personaje. Incluyéndose el mismo autor. Y en este sentido es honesto, pues reconoce que los condicionamientos externos en determinado momento condujeron a un personaje a actuar en de una forma precisa. Y así su enjuiciamiento resulta más válido y sin prejuicios obsoletos. Ejemplar es el caso de Bernal Díaz del Castillo:

Se puede leer ya sin pasión obtusa lo que se refiere Bernal Díaz, sin que se entrecrucen

sentimentalismos religiosos, lamentaciones románticas por los indígenas (...) No me interesa ensalzar a Cortés, a los Alvarados o deprimirlos y aprobar o improbar a los invasores y sus fanatismos, más ciegos que los fanatismos vernaculares. (p.177)

Respecto a Barrios dice:

Cuando pensamos en lo que realizó, nos damos cuenta de la voluntad de este hombre. La estructura social sufrió con Barrios el primer gran embate. Ante su nombre aun se persignan los fanáticos. (p.325)

Y concluye al final:

El liberalismo fue destruido por los propios liberales, en parte minado por su caudillo por no tocar las bases económicas, como correspondía a una revolución liberal; por su despotismo y su podredumbre que culminaban con Estrada Cabrera y Jorge Ubico, caciques que conservaron del liberalismo sólo la etiqueta. (p.331)

5. Relación con el presente. La actitud descriptiva por sí misma no tendría ninguna función válida dentro del contexto de una obra como Guatemala, las líneas de su mano; por eso, Cardoza y Aragón enlaza a los personajes no sólo con la historia en general, sino con el significado que, para el presente, tal relación pueda tener. Cardoza y Aragón no está escribiendo una obra conmemorativa, fosilizadora; si está tratando de explicarse a Guatemala y a los guatemaltecos, es porque indirectamente, en el fondo, persigue buscar soluciones o aproximaciones. Es decir, en suma, el pasado que explique el presente y ayude a construir el futuro:

Empecé por la creación del hombre guatemalteco en el mito y fui caminando en el tiempo en varias direcciones para llegar a nuestro ahora. No es una síntesis económica, política y social, la que esbozo en algunas de estas páginas. Sino un esquema de síntesis del sentido y carácter del proceso histórico (...) (p.418) El subrayado es mío.

Este último aspecto es sumamente importante en la obra, porque evita caer en un gratuitismo sin sentido.

F. Una visión del mundo

Todos los procedimientos anteriormente descritos evidencian a través de una forma artística, determinada visión del mundo. Actúan y están elaborados estrechamente en esa función.

Sería conveniente, antes de seguir adelante, señalar lo que destacados estudiosos entienden por "perspectiva". Dice Dante Liano:

El gran artista es aquel que tiene una perspectiva: una clara toma de conciencia de su propia sociedad, y consecuentemente, deja que esta conciencia actúe en él, sin forzarse ni obligar a su pluma a trabajos forzados. Si su perspectiva histórica es correcta, sabrá darnos, en la obra literaria, un reflejo natural de su propia época a través de una digna forma literaria. La perspectiva (también llamada cosmovisión) representa no sólo la toma de posición del autor respecto de su sociedad concreta y contemporánea; es, más que todo, la manera que tiene de concebir la realidad y enfrentarse a ella. En la sociedad burguesa, un artista con una perspectiva correcta tiende necesariamente a revelar las profundas contradicciones de ella. Esto es llamado por Lukács "realismo crítico"(67)

El propio Cardoza y Aragón así lo afirma:

El artista es, sobre todo, una conciencia. Un ser en quien es más imperiosa la necesidad de exactitud, de verdad, de lo real y concreto. (p.242)

Es evidente que un estudio serio de cualquier obra literaria debe contemplar este aspecto —el ideológico—. Sin embargo, centrarse exclusivamente en él, conduciría a una crítica unilateral, a la iluminación de un solo aspecto de la intrincada complejidad de la verdadera obra de arte.

Pero, ¿qué es una "visión del mundo"? Es una apreciación y una toma de posición frente a la realidad. En Guatemala, las líneas de su mano, la apreciación se logra

mediante la descripción de la historia de Guatemala, sus condiciones sociales, la idiosincracia de los habitantes, su vida cultural, etc., aunado a las vivencias íntimas del autor. Un mundo guatemalteco y cardoziano a la vez. Un intento de fijar un país y su historia Pero esa es tan sólo la primera parte. Posteriormente, o más bien simultáneamente a lo puramente referencial o emotivo, el autor va deslizándose su pensamiento, es decir su toma de posición frente a tal problemática. A veces directamente, a veces indirectamente, sobre todo cuando utiliza la ironía. Según los aspectos que haga resaltar, podremos determinar su intención en subrayar tal o cual idea.

La visión del mundo de Cardoza y Aragón es rica y compleja. No parte de absolutos, sino que es por naturaleza polémica e inquisitoria. Se basa en conocimientos, pero también —y él lo enfatiza reiteradamente— en las vivencias propias.

Para intuir la realidad y revelarla —legítima experiencia poética—, para aproximarnos a su misterio y penetrarlo, no bastan los números: requerimos las razones del corazón que la razón no conoce. La experiencia personal, la formación, más los factores capitales del medio —propiedad, trabajo y producción, lucha de clases—, integran el complejo de valores y bases que guían a estas interpretaciones que, muchas veces, trascienden las posibilidades de la lógica, aunque nos aferremos a lo científico y objetivo. (p.387)

Porque con admirable honestidad confiesa reconocer sus límites:

Y no evoco como historiador o como erudito, porque no lo soy, sino como un hombre simple que dice lo que ha vivido. (p.418)

De ambas sintetiza una ética según la cual lo pasado no debe rechazarse, sino aceptarse como punto de apoyo para construir el futuro. Esta ética es universalista porque anhela insertar a Guatemala en un marco amplio y despojarla de resabios aldeanos que la mantienen sujeta en la ignorancia y superstición. Esta visión del mundo consiste en la búsqueda del cambio, que entrañan una ética abierta y dinámica.

Como se verá con mayor detalle en el capítulo siguiente: “Asunto y temas”, el autor toma como punto de partida, para la

apreciación y enjuiciamiento de la historia, el criterio económico:

Con el enfoque económico, Guatemala, enmarañada y sombría, se precisa con más nitidez. (p.294)

(...), y la historia se muestra con una conformación más exacta cuando analizamos los acontecimientos a la luz de los factores económicos. (p.302)

Aun cuando la pasión sea ingrediente importantísimo en su obra, siempre ve los problemas desde varios ángulos para obtener la justa perspectiva. Un ejemplo:

Tenemos que ver la Colonia con el equilibrio de la perspectiva histórica y la orientación creada por nueva conciencia social, lejos de la pasión de exaltar lo vernáculo para negar la epopeya española o exaltar el imperial hispanismo racista para negar lo indígena. (p.293)

Todo esto nos indica la visión de un hombre cultivado y actualizado en su pensamiento político, sin por ello caer en parcialidad, pero sin renegar de su ideología, según la cual examina la realidad. Desde ese punto de vista necesariamente rechazará todo dogmatismo en cualquier campo, porque distorsiona la realidad, haciendo resaltar intencionalmente un solo aspecto.

El clericalismo, como las dictaduras, no es una causa, sino un efecto de claros orígenes sociológicos: expresión feudal de servidumbre y esclavitud. (p.325)

La apreciación de las clases sociales también está impostado desde un punto de vista científico:

Hemos seguido, primordialmente, un entendimiento clasista. Deseamos captar las variaciones de ideas y sentimientos, la lucha de las fuerzas sociales que condicionan la conciencia, para presentar una visión de conjunto de nuestro devenir (...) El criterio económico establece una división exacta y funcional (no étnica propiamente, aunque haya profundas relaciones en las cifras) por clases sociales. (p.343)

Cardoza y Aragón se declara antiimperialista y afirma que vivimos todavía dentro de un coloniaje interminable:

No hay imperialismo en el mundo que no tenga parecidas disposiciones y que deje por ello de ser imperialismo: imposición totalitaria de religión e idioma, leyes, usos y costumbres, para la más ventajosa explotación de los vencidos. (p.395)

El comercio, el capital financiero, los transportes, los muelles, la energía eléctrica, pronto pasaron a manos extranjeras. Tales intereses han dominado y gobernado a Guatemala: (...) (p.334)

En parte alguna del mundo, como en Hispanoamérica, la influencia norteamericana es tan absoluta y en parte alguna hay tantas dictaduras, ignorancia y miseria. Nuestros países van muy despacio en la lucha contra el coloniaje. (p.337)

El rechazo de lo extranjero dominante surge con el mismo ímpetu que la búsqueda de lo auténticamente propio. Precisamente por esto se rechaza el "exotismo" folklorizante que entorpece la apreciación de los valores artesanales y artísticos. Se critica asimismo el desprecio de lo nacional, en cualquier nivel, y por el contrario, se pugna por conservarlo y desarrollarlo.

Cardoza y Aragón cree e induce al lector a la necesidad insoslayable del cambio, pero como primer paso indispensable señala la necesaria aceptación de lo propio con naturalidad y sin aspavientos. Su severo enjuiciamiento de las lacras que nos succionan conduce, simultáneamente, a la toma de conciencia de nuestros problemas y a una visión optimista y dinámica fundada en la validez y en el futuro del mestizaje.

En suma, la visión del mundo del autor, es una visión real y objetiva, no mistificadora ni ambigua, pero que no ignora la pasión del hombre y el poeta. Es un enfoque dinámico y abierto, pues cree en el cambio. Vislumbrar los aspectos contradictorios en los objetos, seres, situaciones, lo empuja a una visión dialéctica de la historia, como ya hemos comprobado con anterioridad. El autor trata de llegar a síntesis, pero aun éstas no las considera como absolutos, sino como pasos necesarios en un devenir interminable.

Por este aspecto y por su enfoque económico de la historia, puede concluirse que Cardoza y Aragón se inserta dentro de la corriente del materialismo histórico y dialéctico. Aunque no haya en esta obra declaraciones explícitas, sí se dibuja la ideología del autor. (Creo que Retorno al futuro y es muy claro en la filiación de Cardoza). Sin embargo, si tomamos en cuenta los trozos más significativos, ideológicamente hablando, de Guatemala, las líneas de su mano y los sumamos a su trayectoria política, sus otros escritos y declaraciones, indudablemente, surge el pensamiento político de un hombre cercano y simpatizante de la corriente socialista en cuanto a ideología política. No está de más recordar que llegó a ella por autoconvencimiento, no por perspectiva de clase, sino que nutrido de sus experiencias, lecturas, observaciones y la convicción de que la acción es necesaria.

Entre nuestra niñez y la reforma agraria hay un tiempo feudal y dictatorial que yo salté apoyándome en mi voluntad. (p.39)

Siguiendo un camino eminentemente revolucionario, Cardoza y Aragón propugna por la acción y desecha la contemplación. Teoría y praxis. Sostiene que es imposible mantenerse pasivo en un país como el nuestro, ahogado en todo tipo de subdesarrollo y dependencia. Por lo tanto, la búsqueda de lo propio no conlleva un narcicismo estéril, sino el convencimiento de que "somos y seremos" algo más digno y justo en la historia. Cardoza y Aragón cumple con este libro no sólo una función estética, sino que también una misión cívica. El libro mismo es una praxis.

V. ASUNTO Y TEMAS

Por asunto entendemos el material o motivación extraliteraria que da origen a la obra literaria:

Lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria y va a influir en su contenido, se llama asunto.(68)

La noción es tan amplia que puede abarcar: cualquier tipo de estímulo, sea del mundo objetivo, sea del mundo interno, subconsciente, sea de ambos a la vez. Lo que se desea subrayar con el término "asunto" es que toda obra de arte tiene una base real, aunque no siempre fácilmente individualizable.

Siguiendo los lineamientos que Amado Alonso traza para la poesía, pero que pueden ser válidos en un sentido general para cualquier obra de creación literaria, podemos afirmar que el proceso creativo se basa en un estímulo de la realidad que bien puede ser consciente, cercano; subconsciente o lejano. A este estímulo, sumado el suceder psíquico compuesto de sentimientos e intuición, Alonso llama acertadamente "materia", la cual correspondería, aproximadamente, a lo que Kayser denomina "asunto".

Para ambos estudiosos queda claro el carácter objetivo y real del móvil que producirá el primer momento en el proceso de la obra literaria. La creatividad del artista consistirá, entonces, en su capacidad de transformar esencias reales —en el sentido de "real" explicado anteriormente— en esencias literarias. Para decirlo a la manera del crítico español: pasar de la "materia" a la "forma". Pero como el lenguaje poético se caracteriza precisamente por ser oblicuo, resulta difícil escudriñar el asunto que originó la obra literaria.

Así lo ve Amado Alonso:

El sentimiento no es de naturaleza racional y por eso no se puede comunicar directamente. Hay que hacerlo indirectamente, por contagio sugestivo. Este contagio sugestivo se obtiene por medio de los juegos rítmicos propios del lenguaje poético.(69)

Lo que suele causar confusión en muchos lectores es que la "poeticidad" —tal y como anota Alicia Yllera en Estilística,

poética y semiótica literaria— se basa en la negación de ciertas leyes lógicas vigentes en el lenguaje no-literario, como por ejemplo, las leyes de identidad, de conmutabilidad, etc. Tal desconcierto resulta del desconocimiento de lo tangencial del lenguaje literario.

A. Base real extraliteraria

Para el caso concreto de Guatemala, las líneas de su mano, determinar el asunto resulta fácil por la ayuda que las partes ensayísticas brindan al lector, pero sobre todo porque claramente y ya desde el título el propio autor alude a lo que lo ha motivado: su tierra, Guatemala. Su asunto no es ficticio. Mientras que el lector conozca más de la historia de Guatemala, sin duda que el libro le significará más y tendrá el placer de ir cotejando informaciones y apreciaciones; pero la calidad del libro es tal, que precisamente aun para quien no tenga la menor información u opinión sobre este "asunto", el libro le develará un mundo aterrador y fascinante y que seguramente le inducirá a profundizarlo.

1. Historia de Guatemala: lo epopéyico. Cardoza y Aragón intenta fijar los trazos esenciales de la historia de Guatemala, en todos sus aspectos: económico, social, cultural, filosófico, artístico, político. Para ello, contempla su desarrollo evolutivo y aparte desde el pasado mítico de los mayas, pasando por su pasado histórico, la conquista, la colonia, la independencia, la ruptura de la Unión Centroamericana, la Revolución de 1871, y las dictaduras subsiguientes, hasta llegar a la Revolución de 1944.

Encontraremos, pues, datos, fechas, lugares, personajes, hechos reales, objetivos y precisos. Para dar peso a su exposición, el autor cita directamente fuentes y autores, tales como el propio Popol-Vuh, el Memorial de Tecpán-Atitlán, los testimonios directos de colonizadores y religiosos, o a críticos ilustres, tales como don Marcelino Menéndez y Pelayo y Pedro Henríquez Ureña; así como recientes estudios de las universidades y el gobierno norteamericanos, etc. De esa manera no sólo evidencia, sin pedantería alguna, su sólida preparación cultural, sino que evita la parcialidad, sobre todo política.

También utiliza el mismo procedimiento cuando relata anécdotas: fiel a rehuir la elaboración de la narrativa, Cardoza y Aragón, cuando se ve obligado a narrar anécdotas, lo hace a través de citas directas de diversas fuentes.

El autor describe también la vida de los habitantes de los diferentes grupos sociales de Guatemala. Enumera elementos como la vivienda, las creencias, el arte, la comida, el vestuario, como en el subcapítulo "Atitlán":

Pequeñas canoas indígenas, una que otra, de pescadores de cangrejos y pececillos, apenas rizan su sueño que se recompone en el acto. Disgregados por la orilla, los pueblecitos zutuhiles: techos pajizos o de teja roja, muros blancos, la iglesia que se destaca y algunas columnas de humo ebrio de espacio. En ellos los indígenas visten trajes diferentes en color y adornos, tejidos por las mujeres, mientras los hombres cultivan frutos, legumbres y flores que dan las tierras cálidas y templadas. (p.61)

Como se puede apreciar, Cardoza y Aragón pinta las costumbres, pero no cae en el costumbrismo. Sobre el telón de fondo va dibujando los lugares y las personas. Sin evidenciar —como suelen hacerlo los costumbristas— una imagen fija, que destaca los aspectos amables del cuadro rehuyendo los miserables, bajo el peso de una indudable intención moralista. Cardoza no pretende ser didáctico, sino solamente expresar las cosas tal y como él las aprecia. Para corroborar lo anteriormente dicho, cito el siguiente trozo que pertenece también al mismo subcapítulo:

La borrachera colectiva es tremenda. Al día siguiente, Viernes Santo, el pueblo se anima tarde. Las calles principales están sucias de detritus humanos. (p.70)

Cardoza va armando escenas de la vida guatemalteca, mediante la elaboración de "estampas", unas, llenas de colorido, como "Los mercados"; otras, cargadas de condena al fanatismo como "Semana Santa en Antigua"; y otras llenas de dolor y angustia, como cuando en "Los dogmas de la tierra y la sangre" describe la pesadilla del terremoto de 1917.

Sería erróneo afirmar que Guatemala, las líneas de su mano es una obra épica, en el sentido de pertenencia a un género formal de la ficción, pero sí afirmamos que en esta obra existe una nota épica, en cuanto al contenido.

Para esto nos basamos en la importancia de la función referencial que Roman Jakobson señala a la épica:

La poesía épica, centrada en la tercera persona, implica con mucha fuerza la función referencial del lenguaje; (...)(70)

También nos respaldan los importantes conceptos que Wolfgang Kayser anota en cuanto al "género", no sólo desde el punto de vista formal, sino de contenido:

La terminología científica debiera atenerse al lenguaje vivo, que suele designarlo genérico en este sentido interno mediante los adjetivos lírico, épico, dramático, mientras que la designación basada en la forma de presentación suele hacerse bien mediante los sustantivos *Lírica*, *Epica*, *Dramática*.(71)

Hegel y Vischer, por su parte, ven así la tripartición genérica:

la derivaron, como tésis, antítesis y síntesis de la relación sujeto-objeto (subjetivo: *Lírica*; objetivo: *Epica*; subjetivo-objetivo: *Dramática*). (72) (El subrayado es mío).

Lo que interesa señalar con la cita anterior no es el carácter épico formal —totalmente ajeno a la obra objeto de nuestro estudio—, sino la perspectiva objetiva que en este caso el autor mantiene ante la historia de Guatemala.

Por último, Kayser cita a Jean Paul, que fundamentaba su concepción de la épica en cuanto al tiempo y declaraba que:

La Epopeya representa el acontecimiento que se desarrolla desde el pasado; el Drama, la acción, que se extiende hacia el futuro; la *Lírica*, la sensación incluida en el presente.(73)

Sin duda la ruptura cronológica que caracteriza a buena parte de la ficción de este siglo podría contradecir esta tripartición tan rígida; pero en el caso de la epopeya, lo que nos interesa acentuar es ese carácter evolutivo: del pasado al presente. Creemos encontrar en Guatemala, las líneas de su mano, tal evolución, referida al desarrollo de la historia de nuestro país.

Concluiremos, por lo tanto, en que discernimos un rasgo epopéyico o épico en esta obra, sea por el abundante uso de la

función referencial en el lenguaje utilizado, ya ejemplificada abundantemente con anterioridad; sea porque en este caso no entendemos lo épico como un género sino como una cualidad, subrayada por la perspectiva objetiva que mantiene el autor frente al hecho real del desarrollo evolutivo de la historia de Guatemala. Además porque en Guatemala, las líneas de su mano se refleja un movimiento característico de la épica: la lucha de clases. Inclusive podríamos añadir que en el fondo y en un sentido metafórico, el personaje principal del libro es un personaje colectivo —como lo son siempre en las “epopeyas de acontecimientos””—: Guatemala, que va en busca de su destino.

2. Su biografía: lo lírico: En toda esta obra existen dos niveles sobre los cuales el autor se mueve: “la” historia y “su” historia. De tal manera, inyecta un sabor ameno y una dimensión humana. Repetidas veces señala Cardoza y Aragón la importancia que lo vivido asume para el escritor. Por lo tanto, encontramos sumado a lo histórico objetivo, los recuerdos, las apreciaciones, los sentimientos y los anhelos de Cardoza.

Precisamente el recuerdo genera varios de los momentos mejor logrados de la obra, sea cuando se refiere a su niñez, a algo de su adolescencia, a la vida estática de Antigua, a su llegada a la capital, al retorno al hogar, etc. En ellos vierte mucho el poeta de su lirismo y el lenguaje alcanza altos vuelos:

Cuando volvía a Guatemala fue enorme mi asombro, como si llegase por vez primera a un país de tensa luz sin párpados, con su mundo aborigen presente por todas partes (...) Lo que a cada paso encontraba era más encendido que el recuerdo. Yo hacía memoria de los mercados y fiestas populares, de los caminos con su hormigueo indígena (...) Conservaba el recuerdo tejiéndose y destejiéndose en mi memoria, extraño siendo el mío, centella asible, lo menos extraño del mundo para mí por haber nacido en él y ser parte de él. La realidad superó, a cada paso, a mi devota nostalgia. (p.37)

Algunas de mis memorias más tiernas o acongojadas, para crear el ambiente, se entrecruzan con estadísticas. (p.418)

Cuando el autor relata alguna anécdota de personajes que él no conoció —generalmente los históricos, evita hacerlo

directamente, pero si por el contrario, las anécdotas pertenecen a su mundo personal, lo hace él mismo, aunque sea escuetamente:

Recuerdos de la niñez mezclados a la realidad, y a lo que me contaron mis padres, mi hermano Lisandro. Una atmósfera de pavor, de bestialidad, de pesadilla larga y lenta. Mi padre enfermó gravemente en la prisión y hubo de ser trasladado al hospital. Le cuidaron las hermanas de la caridad, especialmente la superiora, una hermana polaca muy querida. Recuerdo aún las visitas a mi padre prisionero, delirando de fiebre, en la sala del hospital lleno de toda clase de enfermos. La dolencia duró meses. Al salir del hospital, quedó en libertad. Días después, una mañana, con mi padre y mis hermanos Lisandro y Rafael, cortamos flores en su casa y fuimos a ponerlas en las tumbas de sus amigos asesinados. (p.36-37).

Como ya hemos señalado, según Jakobson, la función poética en el lenguaje tiene lugar cuando la orientación de éste se centra en el mensaje mismo, pero sin que necesariamente las otras funciones desaparezcan. En otras palabras, la importancia de "la forma". Ahora bien, la función poética implica siempre la función emotiva, es decir, la que pone énfasis en el destinador, sobre todo en la lírica, mientras que la poesía escrita en segunda persona, resalta la función conativa —el destinatario—, pudiendo ser o suplicante o exhortativa, ya que la primera persona se subordine a la segunda viceversa.

Evidentemente, la función poética en su carácter lírico impregna muchas de las páginas de Guatemala, las líneas de su mano. El mundo interno del autor está casi siempre presente o irrumpe en los momentos más inesperados.

Kayser considera que:

El lenguaje lírico es, como hemos visto, la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado. (p.445)

Es decir que está considerando a lo lírico, no como forma exterior, sino como estado de ánimo interno. Porque como había señalado anteriormente:

Lo anímico impregna la objetividad y ésta se interioriza. La interiorización de todo lo objetivo en esta momentánea excitación es la esencia de lo lírico.”(74)

Diremos, por lo tanto, que el autor en esta obra, al manifestar su perspectiva y sentimientos —en determinadas partes del libro—, mediante la utilización del lenguaje poético, produce no una obra lírica, sino un tono lírico que alterna con uno más serio y sensayístico que hemos denominado épico. Sin embargo, existen subcapítulos enteros, como “Alud de sombra” y el capítulo “Dije lo que he vivido”, que son estrictamente poéticos.

Cardoza y Aragón hombre ha vivido con apasionamiento la historia de su país, ha deseado ser protagonista y no sólo espectador. Por ello, tanto la historia de su país, como la suya propia, se complementan. Nada de lo guatemalteco le ha sido ajeno.

B. Datos sobre el proceso elaborador de la obra

1. Origen. Intentaré individuar definir dos fuentes que puedan explicar, aunque sea aproximativamente, el origen de esta obra.

En primer lugar, señalaríamos que en algunas entrevistas y libros, Cardoza y Aragón ha explicado así la génesis:

Continúe escribiendo Guatemala, las líneas de su mano libro que en gran parte publicó Novedades, en los suplementos culturales, en los años 54 y 55, para hacerme de algunos fondos, para mi sostenimiento. Este libro no es social, propiamente, ni político, sino una visión totalizadora, un retrato de cuerpo entero de nuestra tierra y nuestro pueblo. En mi trabajo literario no siempre he sido explícito en mis ideas políticas, precisamente porque se trataba de creación literaria y no propiamente de trabajo doctrinario de utilidad pragmática inmediata, o de propaganda. Quise hacer una obra de arte. Y lo demás.(75)

La intención de específico compromiso social se cumple, en cambio, en La revolución guatemalteca.

Si vamos a la propia fuente, Guatemala, las líneas de su mano, encontraremos las siguientes justificaciones que el autor ha ido señalando a lo largo de ella:

No hago memorias. Recuerdo unos cuantos rasgos que ayuden a dar el ambiente. (p.51)

He querido captar algo de tal complejidad desde que empecé a escribir estas cuartillas: es la complejidad de mi tierra. (p.101)

Mi amor por mi tierra me dicta estos comentarios. (p.195)

Hace tiempo, mucho tiempo, había deseado escribir estas páginas. De golpe, se me vinieron mil cosas encima: mi recuerdo tartamudeó en alud amoroso. No me proponía cumplir una misión o pagar una deuda. Todo es más sencillo en el fondo, vital e inevitable. Lo de misión o deuda sería pura pedantería. Deseé dar una sensación de Guatemala, de mi Guatemala. Deseé mostrar algo de su vida interior inocente y sombría. Deseé que luzca, como todos los días, rebozo de colores y trenzas con tocoyales, dibujándola sin que ella lo advierta. Un retrato, con sus grandes aristas solamente. Aboceteada con libertad, aprehendida en tres o cuatro rasgos privativos y recónditos, en los cuales está como lo siento en mí, silvestre, augusta y enmarañada. (p.414)

He deseado ofrecerle un testimonio de poesía: exacto de verdad práctica. Un libro de síntesis, de visión general, veloz e inesperado. Placa radiográfica y fotográfica aérea al mismo tiempo. (p.414-415)

Ahora recuerdo el origen de estas páginas que son sollozo, alarido y canto. (p.415)

Resulta evidente la insistencia de Cardoza y Aragón sobre la motivación afectiva de la obra, que pretende antes que nada ser una obra de arte. Lo demás se da por añadidura. Es inevitable, porque el autor siempre ha rechazado ejercer una militancia política evidente y directa a través de la literatura.

La segunda fuente se refiere a algunos artículos publicados en El Imparcial, ya glosados anteriormente, datan de 1945 —en plena efervescencia revolucionaria— y se titulan “¿Peras al olmo? Apuntes de la situación de la cultura guatemalteca. Las frases iniciales coinciden con la búsqueda que se intenta a través de las páginas de Guatemala, las líneas de su mano”:

¿Qué somos para nosotros? ¿Quiénes somos? Y para el extranjero, ¿qué somos y quiénes somos los guatemaltecos?

En estos artículos el autor contempla aspectos sociológicos guatemaltecos que posteriormente desarrollaría en la obra estudiada: las contradicciones e importancia de la clase media; la condena al sentido de superioridad del extranjero y al sentido de inferioridad del guatemalteco; el rechazo de la literatura criollista y del folklore fuera de su marco; la dependencia económica del país; la penosa situación del artista en un medio hostil; su compromiso histórico como hombre; su independencia artística; su deseo de contribución a la causa revolucionaria; la ineficacia y comodidad de la contemplación frente a la urgencia de la acción; la búsqueda de la nacionalidad. Cito unas frases reveladoras:

Estos apuntes recogen primeras impresiones. Me he decidido a irlos publicando, sin orden preconcebido, tal como van surgiendo, seguro de la limpieza de mis propósitos.

También podría citarse, por supuesto, en cuanto a los retratos que logra de Antigua, sus padres, el Volcán de Agua, mucha de la producción poética de Cardoza o inclusive una serie de bellísimos artículos dedicados a su ciudad natal y ya glosados con anterioridad, titulados curiosamente “Apuntes para un ligro. Niñez en Antigua”, y que datan de 1944.

Era casi inevitable que Cardoza y Aragón escribiera Guatemala, las líneas de su mano, pues su tierra ha sido pasión y preocupación constante constante y fundamental de su vida.

2. Fecha de composición. En la entrevista que le hiciera Stella Quan, encontramos algunos datos. Guatemala, las líneas de su mano fue publicada en partes en los suplementos culturales del diario mexicano Novedades durante 1954 y 1955.

Al final de dicha obra, el propio autor delimita las fechas:

Antigua Guatemala, 1953-México, 1955, de nuevo en el exilio. (p.422)

En las propias páginas del libro encontramos diseminados dos datos que pueden auxiliar:

Como ayer se dudaba de la humanidad de los indios, hoy, —1955— también se percibe la misma sospecha (...) (p.355) El subrayado es mío.

(...) Guatemala, apuñalada en junio de 1954, es el mejor ejemplo. (p.388) El subrayado es mío

Ambas citas confirman que durante 1955 continuaba escribiendo el libro, y que, por otra parte, éste cubre la historia de Guatemala —tal y como se puede comprobar— hasta la caída del gobierno revolucionario de Arbenz.

Lo cual nos da el siguiente cuadro: Cardoza y Aragón, oficialmente, inició la creación del libro en el año de 1953, aun cuando se puedan rastrear gérmenes creativos en varias de sus obras anteriores. Ciertas partes fueron publicadas en Novedades durante los años 1954 —año de la caída de Arbenz— y 1955.

Del libro existen varias ediciones publicadas por el Fondo de Cultura Económica de México. La primera edición data del 20 de octubre de 1955, pertenece a la Colección “Tierra Firme” y consta de 3,000 ejemplares. La segunda edición está editada en Colección “Popular” y es del 28 de mayo de 1965 y fue de 10,000 ejemplares. El propio autor y el narrador guatemalteco Augusto Monterroso la tuvieron a su cargo. La tercera edición —revisada— también en Colección “Popular”, es del 12 de junio de 1972 —según el colofón, pero su fecha de edición es de 1976— y consta de 10,000 ejemplares, estando a cargo del autor. (Existe discrepancia entre nuestros datos y los que ofrece José Emilio Pacheco en su “Bibliografía mínima de Luis Cardoza y Aragón” en Poesías completas y algunas prosas, ya que Pacheco señala que hay cuatro ediciones, mientras que nosotros sólo hemos podido rastrear tres. A menos que, él no se refiera a la edición realizada por Casa de las Américas, Colección Literatura Latinoamericana, La Habana, 1968, con prólogo de Manuel Galich).

3. Acogida. Para que un libro sobre Guatemala haya sido editado tres veces —irónicamente en el extranjero—

necesariamente será un éxito entre los sectores progresistas del medio cultural guatemalteco. En realidad, desde el inicio fue acogido con entusiasmo por extranjeros y guatemaltecos. Cardoza y Aragón le relata a Stella Quan el recibimiento que tuvo la obra:

Guatemala, las líneas de su mano apareció en 1955. Tuvo un éxito inmediato y las primeras páginas entraron a Guatemala cosidas en las ropas interiores de niños de familias guatemaltecas que podían regresar.(76)

(Así pues, al principio los guatemaltecos, a quienes principalmente iba dirigido el testimonio apasionado de otro guatemalteco, sobre lo que tenían y tendrán en común, tuvo que ser leído a escondidas.)

Sostengo que el éxito que despertó la obra se apoya en haber sabido captar el descontento, el malestar que había en el aire, de manera que llevara a un serio examen de conciencia de nuestras esencias y a vislumbrar un porvenir más justo. Necesitábamos vernos y conocernos. Sólo un guatemalteco como Luis Cardoza y Aragón podía lograrlo con alta calidad estética. Con gran intuición evitó el ataque frontal, pero su obra es una pintura tan vívida que implícitamente llevaba consigo una denuncia inescapable.

Creo que es oportuno citar algunos de los comentarios elogiosos que Cardoza y Aragón recibió por Guatemala, las líneas de su mano, y que evidencian su magnitud y calidad artística. Todos estos testimonios, exceptuando el de José Mejía, están tomados de la edición de homenaje que la revista Alero, de la Universidad de San Carlos de Guatemala, le dedicara en su número de septiembre y octubre de 1976.

No hay síntesis más bella y, al mismo tiempo más verídica de Guatemala, que en este libro donde Cardoza y Aragón lee, en las líneas de la mano de nuestra patria. Manuel Galich, dramaturgo y ensayista guatemalteco en el exilio.

Desde el exilio brinda este maravilloso libro que no es más que el retrato de Guatemala realizado con amor, poesía, sueños, estadísticas, experiencias, recuerdos y emociones. Originales materiales para hacer un retrato. Otto-Raúl

González, poeta y ensayista guatemalteco en el exilio.

Fundiendo a su cultura múltiple recuerdos y vivencias, estructura un gran canto, imperecedero salmo a su nación, a la que estruja, besa y acaricia como niño alucinado. Guatemala es el primer y grande amor si no el único, del poeta. Oscar Arturo Palencia, poeta y ensayista guatemalteco.

Aun en libros contruidos racionalmente como Guatemala, las líneas de su mano, su preocupación fundamental es la de trasponer la realidad al mito, enlazarse lo que puede explicarse con lo que puede ser apenas sentido. Carlos Solórzano, dramaturgo y ensayista guatemalteco.

Uncido de pom y polen, aparta una hoja del bosque ancestral de la Guatemala eterna y detenida, para descubrir la fiesta de la policromía e irse tras los ojos, hechizado y danzante, al regazo mismo del mito y la liturgia efervescente de nuestro pueblo indio.

No había visto a Guatemala después de muchos años. Era guatemalteco errante. Como Irisarri, buscaba en América el hogar perdido; pero era un Irisarri, recogido, íntimo, que esgrime la pluma, más y mejor que la espada, para limar conmociones profundas que lo desgarran. Tenía un drama propio que es el de Guatemala. (Presentación en diálogo entre Miguel Angel Asturias —Premio Nobel— y Jaime Díaz Rozzotto, escritor guatemalteco en el exilio).

No olvidamos, claro, la inmersión de Cardoza y Aragón en el corazón de la realidad guatemalteca. Naturalmente, no se trata de hacer comparaciones forzadas: el poeta aprehende la realidad con su método particular: el de Cardoza pertenece a un género de estudios sobre los países latinoamericanos que, a semejanza de los realizados por Octavio Paz en México (Laberinto de la Soledad) y Martínez Estrada en Argentina (La Cabeza de Goliat), participa por igual de la teoría sociológica como de la obra de arte. Esta segunda instancia les da permanencia aun cuando

sus esquemas intelectuales caigan en el descrédito o el olvido: los poetas no se conforman con enunciar una ley estadística: recubren la totalidad del fenómeno penetrando en un complejo sensible donde la visión, el oído, el tacto, los olores y el latido íntimo, forman, como en la vida, un cuerpo indisociable. A través de la vía empática los poetas toman posesión de su objeto hasta calar ese nivel de la realidad que Unamuno llamaba la intrahistoria. José Mejía, poeta y ensayista guatemalteco. (Guatemala: Revista Alero, suplemento "Guatemala Adentro", 1.1, (agosto, 1970). p.9.

Cardoza y Aragón es hoy el escritor de la conciencia de su pueblo. Su libro está en la línea de las grandes obras hispanoamericanas. Lo sitúa en el camino que siguieron Martí, Hostos, Sierra. Es libro paradójico, reflejo a la vez de la conciencia y el conocimiento, difícil de clasificar entre los géneros clásicos y las especialidades contemporáneas. Pablo González Casanova, ensayista mexicano.

Depurado estilo, lucidez mental. Cada una de sus páginas es una lección de sano patriotismo que nunca degenera en patriotería; alarde porque muestra y demuestra lo que un escritor bien dotado puede hacer con el idioma, sojuzgándolo, confiriéndole el doble papel de medio y fin. Es, sin el menor asomo de hipérbole, un libro excelente. Emmanuel Carballo, crítico mexicano.

Guatemala, las líneas de su mano y La Revolución guatemalteca, dos libros extraordinarios que son como relámpagos iracundos y amorosos en la noche guatemalteca. Pocas veces, un artista, un poeta ha llegado a consubstanciarse de tal modo con su pueblo, con las convulsiones y agonías de su pueblo. Pocas veces el hombre ha dignificado con tanta altura el oficio de escritor. Qué vengan hasta él los profesionales literarios de la evasión, los señoritos del apartamiento y el desdén. Dos libros extraordinarios, dije. Y añadido: dos libros que consagran para siempre a un poeta, a un hombre, a un patriota. Juan Rejano, poeta cubano.

Con deleite, con admiración y con emoción leo su Guatemala. Hace tiempo no leía un libro de nuestras tierras que tan hondamente me interesara. Alfonso Reyes, poeta y ensayista mexicano.

4. Relación con el resto de su producción literaria. Guatemala, las líneas de su mano es una obra "sui generis", inclusive dentro de la producción literaria cardoziana. No pertenece a su obra clasificada como "poética", ni del todo al "ensayo". Diríamos que sintetiza ambas corrientes: la poética y la ensayística. Cardoza no ha escrito nada parecido ni antes de ni después de ella.

5. Influencias sobre otros autores. Después de la aparición de esta obra, que causó tanto impacto, hubo algunos intentos de seguir sus huellas. Precisamente podemos señalar el de Huberto Alvarado —miembro del Saker-Ti— quien escribió dos libros de ensayos titulados Exploración Guatemala y Preocupaciones, en los cuales trata de rescatar y examinar lo guatemalteco, pero sin alcanzar ni la profundidad de Cardoza y Aragón, ni su altura estética.

Es innecesario recordar que la literatura guatemalteca sufre una parálisis a la caída de los gobiernos revolucionarios y vuelve a un triste cauce: "la literatura guatemalteca fuera de Guatemala" de que habla Albizúrez Palma. Creo que a eso se debió que fuera un libro más para ser leído, que para ser germen de otros nuevos. Por otro lado, la rama de la literatura que ha dado más ricos frutos del 54 hasta la fecha es la poesía y la narrativa, en el filón del cuento. El ensayo está relativamente abandonado, aunque escritores tales como José Mejía empiezan a rescatarlo durante los años 60.

C. Fuentes e influencias

De una manera aproximativa trataré de rastrear las fuentes e influencias que se insinúan en Guatemala, las líneas de su mano. El tema merece una profundización per se; así pues, me limitaré a formular algunos señalamientos que puedan ser útiles para una futura investigación.

Partamos del hecho de que toda obra artística tiene raíces, visibles o escondidas. Cuando, como en el caso de esta obra, se nos presenta un texto difícil de encasillar y que corresponde a la etapa de madurez del escritor, resulta fascinante,

pero al mismo tiempo muy arduo, descubrir sus ligaduras con determinadas corrientes o autores. Sin embargo, tanto la obra como el autor poseen innegables contactos con la historia, existen por y en un momento y lugar determinados.

1. Bernal Díaz del Castillo y Rafael Landívar. Hacia ambos autores profesa Cardoza y Aragón profunda simpatía y admiración. Ambos trataron —a su manera— de rescatar y fijar esencias propias. Fueron pioneros. Bernal, desde la crónica, rescata todo el fragor con la rudeza del conquistador deslumbrado por un mundo que aunque es extraño, empieza a sentir como propio. A propósito de su obra dice Cardoza y Aragón frases que también podrían ser expresadas acerca de Guatemala, las líneas de su mano:

con tanta lucidez, que nos da, simultáneamente, una infinitud de perspectivas de los acontecimientos, en el desorden ordenado de su memoria. (p.168-169) El subrayado es mío

Encontramos, como primer punto de similitud, el poliperspectivismo.

Es a la vez historia, memoria, epopeya y una novela como muchas de las obras clásicas. Es crónica riquísima en anécdotas, retratos, episodios, incidentes, reflexiones agudas y oportunas. (p.168)

No es memoria, no es novela, no es historia, no es crónica. Desborda esos moldes, no le son avenibles. (p.178)

En las citas anteriores se menciona el manejo de diferentes géneros dentro de la misma obra, recurso, que como ya vimos, utiliza Cardoza de una manera interna y externa. La similitud es evidente.

Bernal sintetiza el mestizaje en su primera faceta: el criollismo:

(...) es el conquistador, el cronista, el colonizador, el encomendero, el primer gachupín, y, también el primer criollo, porque aquí renace. (p.164-165)

Asimismo, atrae a Cardoza el tono emocional de las páginas de Bernal, tono que tampoco él abandona en la obra que

nos ocupa. El hálito emotivo los une porque, en el fondo, es universal:

Encontré en un hombre una época, una sensación de universalidad. (p.179)

Otro punto de contacto: la dimensión humana que se sobrepone a la propiamente histórica:

El cielo del libro es su humanidad. Recordó con sencillez y pasión, con vehemencia contenida. (p.179)

El mismo Cardoza reconoce la profunda emoción que el libro le causó:

He cuidado de no abandonarme a mi entusiasmo, temeroso de que, en vez de apreciar reflexivamente, cediese a frases ponderativas, sin alas ni raíces. (p.177)

En suma, diremos entonces que, como puntos de contacto entre la obra del cronista español y la de Cardoza y Aragón, discernimos los siguientes: poliperspectivismo, politematismo, polimorfismo, afán universalista, importancia de la emoción, intento de fusionar —inconscientemente quizás en Bernal— dos mundos, y por último, dimensión humana.

A Rafael Landívar y a Cardoza los une, antes que nada, su ser poético. Sin embargo, aun cuando hay algo todavía más importante y similar que los ata: el canto nostálgico a la patria desde el exilio, ambos lo realizan de forma muy diversa. Ya en uno de sus poemas incluidos en el libro Quinta Estación, editado por EDUCA, menciona Cardoza la “fría miel bucólica” del poeta, aludiendo a los recursos retóricos latinizantes que utilizó en su famosa Rusticatio Mexicana, que en un cierto modo contuvieron lo afectivo.

Sin embargo, conmueve a Cardoza ese canto a lo nuestro que va buscando a tientas una identidad propia. En sus mejores momentos, cuando deja fluir libremente la emoción, lo aprecia así Cardoza:

Comparte conmigo su evocación. Siento mi mundo, a pesar de su poesía didáctica y moralizadora, de su costumbrismo. Comparte su

propio deseo y su propia nostalgia. Los comparte como un pan. Me sabe muerto de hambre y me da un gran pedazo de su hogaza (p.194) El subrayado es mío

Me emociona lo que advierto en su alma lacerada por el recuerdo. Mi amor por su poesía, por su contemplación idílica, nace de su amor por nuestra tierra. (p.190)

Existe una identificación afectiva entre ambos poetas. Pero Cardoza honestamente expresa que, en el fondo, exceptuando trozos tan insignes como el soberbio "Salve cara parens..." que:

Tiene la autenticidad de lo vivido: la emoción real inevitable (...) (p.203)

la obra lo cansa porque:

como toda retórica cargada de erudición, se estanca en un mecánico trasiego prolongado de imágenes lógicas que sólo un gusto inepto y una crítica rutinaria pueden confundir con la poesía. (p.203)

Es decir, Cardoza rechaza a Landívar cuando no es poeta. Y su admiración tiene entonces una base de admiración cívica por la exaltación de la tierra común:

Su poesía me seduce menos de lo que interesa por motivos en cierta manera, extra poéticos. En efecto, hay en él diferente grado para comentar, el interés histórico, el valor histórico de la influencia y el intrínsecamente poético, (...) (p.190)

Curiosamente, también en la obra de Landívar hay un intento, tal y como sucede en Guatemala, las líneas de su mano, por pintar un gran fresco —cada quien a su manera— de nuestro país:

A veces, en el ámbito latino de su poesía que quiere ser mestiza, no escucho zamponas de pastores, sino que resuena el tun o la marimbata de tecomates que me invento en el fondo de algún

pueblecillo acurrucado en los montes. Acaso sin proponérselo, instintivamente, hay en mi Landívar un canto augural de nuestra génesis nacional: su raíz buscó el aliento en la tierra de nuestros huesos. (p.194-195) El subrayado es mío

El mismo Cardoza y Aragón señala notas semejantes entre él y Landívar: la búsqueda de lo propio y el rasgo épico.

Así pues, concluimos diciendo a Landívar y Cardoza los acerca su ser poético y su nostalgia dolorida por la patria; la búsqueda y atrape de lo propio; la fusión casi lograda de dos culturas complementarias.

Vemos entonces cómo Bernal Díaz del Castillo y Rafael Landívar, ambas figuras notables de la literatura guatemalteca, son sentidas afines por Cardoza y Aragón, no sólo por los rasgos épicos y líricos que tienen sus obras —notas también existentes también en Guatemala, las líneas de su mano—, sino además por su intento globalizador de Guatemala y los guatemaltecos.

2. Generación del 98: Miguel de Unamuno. Una de las características más importantes de la Generación del 98 es la búsqueda de las propias esencias. En este sentido indudablemente existe un nexo de unión entre uno de sus representantes más notables, el polémico Unamuno, y el no menor polémico Cardoza y Aragón. Para el señalamiento de tal relación me permito citar una carta fechada el 21 de diciembre de 1978, que me dirigió el doctor Roberto Paoli, director del Instituto de Lengua y Literatura Hispanoamericana, de la Universidad de Florencia, Italia, y donde agudamente afirma:

La lectura de Las líneas de su mano ha sido emocionante, aunque lo daba por descontado. El descubrimiento de Guatemala, cuando regresé, tenía todavía que iniciarse, a tal punto en ayunas sobre el país se encontraba el visitante que durante septiembre se atrevió a discernir en vuestras aulas. Esto ha mejorado (Guzmán Böckler, Jonas Tobías, S. Martínez, Adams, Termer, Sol Tax y otros), pero ninguno —excepción hecha por la obra verdaderamente excelsa de S. Martínez— me ha impresionado como el trabajo de Cardoza, que te es tan caro. Estoy de acuerdo contigo: es un libro maravilloso al cual no se terminaría nunca de elogiar, y que

no se deja encasillar, ciertamente, porque es historia y sociología, autobiografía y poesía al mismo tiempo. Y también una apasionada polémica. Desde un punto de vista estrictamente literario, podría lamentarse algún descenso de la tensión estilística en ciertos capítulos de carácter histórico de "El viento en la vela", pero la intención del libro sobrepasa una finalidad puramente literaria y en ese sentido debe ser juzgado. Hay una profunda y sufrida inmersión en la realidad indígena del país que ha producido páginas literariamente admirables como aquellas de "Primaveras van...", pero también allá donde el tono es eminentemente ensayístico y Cardoza debe tomar posición acerca del problema indígena hay calidad de escritura. Una escritura entre lúcida y visceral, emotiva y racional al mismo tiempo, que me recuerda bajo cierto aspecto a Mariátegui, y por otro a Unamuno, más bien diría un Mariátegui filtrado por Unamuno (en la sincronía interior lo viejo puede filtrar lo nuevo), Mariátegui es lúcido, controlado, aunque no frío: "Alud de sombra" posee tonos indignados que hacen pensar en todo caso en otro peruano, González Prada. Y, como primera parte, donde domina un panismo romántico, no alejado a veces de un intimismo elegíaco, si bien también este culto y esta pasión de las raíces son unamunianas y, más propiamente, noventaiochoescas. Resulta evidente después, cuando dice que "Bernal Díaz, como buen castellano, sufría hambre de inmortalidad" (182), que para ser universales, nuestras obras deben estar enraizadas en nuestro mundo particular (260), que no ha deseado hablar de "guatemaltequidad", sino del hombre de Guatemala (286), etc. Y todo aquello que dice para criticar duramente a el cosmopolitismo de Gómez Carrillo es de sello unamuniano. (La traducción es mía)

3. Huellas modernistas y ultraístas. Cardoza y Aragón recibió las influencias tanto de una corriente como de la otra en diferentes etapas de su labor creativa. Sus primeras lecturas —que necesariamente incluyeron a los modernistas— y su contacto directo con los grandes nombres de la vanguardia europea e hispanoamericana explican este hecho. En algunas de sus obras

resulta relativamente fácil precisar los influjos, por ejemplo la influencia surrealista en la Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo o en Dibujos de Ciego. El mismo autor declara en su entrevista a Stella Quan que la primera etapa de su poesía fue de tono modernista.

Sin embargo, cualquier creador auténtico, va asentando tales influencias en un período de tanteo, hasta llegar a alcanzar su propio estilo, En el caso de Cardoza y Aragón, tendríamos, pues, una primera etapa que él mismo describe así:

Todo lo que había escrito en América y que había viajado en mi maleta conmigo, lo destruí; no tengo idea qué sería lo quemado, seguramente, poesía muy influida por Darío, y talvez por Lugones. El cambio total de mi orientación se ve fácilmente en mi primer libro Luna Park, que dediqué a Ventura García Calderón, y cada uno de sus diez poemas, a autores franceses e hispanoamericanos, con quienes tenía contacto muy lejano.

Porque, en verdad, mis compañeros, mis amigos, eran muchachos y muchachas de mi edad; muchas veces fui invitado por García Calderón y Gómez Carrillo a sus casas, y algunas veces los encontré en el café; me senté con ellos a su mesa, así como otros amigos jóvenes; los mirábamos como maestros de generaciones anteriores y, en el fondo, ellos sabían perfectamente, que no nos interesaban; Gómez Carrillo me habló con intuición y claridad, al ver lo que yo leía, al conocer mis dos primeros libros. "Lo mío no puede interesarle", me dijo Gómez Carrillo, "su formación es otra, me doy cuenta de ello." (77)

Se destaca aquí el contacto con el modernismo, pero de manera efímera y prontamente rechazada por Cardoza y Aragón, rasgo común a toda generación que sucede a otra. Sin embargo, como veremos más adelante, algunas huellas quedaron subyacentes.

Su contacto con en París y en Madrid con los movimientos de vanguardia que se estaban gestando fue determinante, porque le abrieron esos nuevos caminos que él ya intuía desde su adolescencia antigüeña. La experimentación, la ruptura, la creación de nuevas formas encontraron pronta y

decidida acogida en Cardoza. Ejemplos claves son Luna Park (1924) y Maelstrom (1926).

Se puede también señalar su contribución a La Gaceta Literaria (1927-1931) editada en España por Giménez Caballero y Guillermo de Torre, la cual recogía quincenalmente lo más novedoso de la vida intelectual, y donde Cardoza y Aragón publica en 1927 su primer monografía sobre plástica, "Carlos Mérida". También colabora con la revista cubana Avance, que reunía a grupo de destacados ultraístas como Juan Marinello y Jorge Mañach, también durante los años veinte.

Cuando hablamos de "huellas modernistas y ultraístas" en Guatemala, las líneas de su mano, nos referimos a un sustrato que puede determinarse en las imágenes que Cardoza y Aragón utiliza en esta obra, pero a lo cual va a sobreponer su propio código poético, porque la obra objeto de nuestro estudio es una obra de madurez. El autor ya no se muestra incierto, sino sigue una línea propia que ha ido elaborando a través de muchos años de creación literaria. Por lo tanto diremos que, si bien es cierto que pueden rastrearse influencias modernistas y ultraístas, —los objetos, aun los literarios, son genéticos—, las imágenes son también muy cardozianas, pues muestran una gran afinidad con las de su poesía.

Según Jaime Alazraki en La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Ed. Gredos, Madrid, 1974), en Hispanoamérica prevalece el "imaginismo", en el modernismo y en las vanguardias. En la primer corriente literaria, predomina una "prosa llena de color y melodías"(78). La razón es sencilla: la expresión poética y prosística española se encontraba agotada a finales del romanticismo; por lo tanto los hispanoamericanos, encabezados por Rubén Darío, trataban de revitalizarla, de abrir sus fronteras a otras literaturas, la francesa primordialmente, impulsados también por lo deprimente de un medio cultural aldeano y carente de una tradición literaria propia.

Como características precisas señala Alazraki:

A lo vulgar opusieron su exaltado culto a la belleza y el arte; a la pesadez y al desgarbo de la vieja sintaxis, la agilidad de la oración breve, el colorido plástico de la frase nominal, la música de ritmos que habían sido patrimonio exclusivo del verso y, en general, una elegancia que se solazaba en la variedad y armonía de las combinaciones

sintácticas; al acartonado retoricismo de frases hechas y voces gastadas, una constante acuñación de voces nuevas (neologismos), renovación de antiguas (arcaísmos), e incorporación de extrañas (préstamos).(79)

Ciertamente, como veremos en los ejemplos seleccionados de la obra de Cardoza, se encuentran algunas de estas características, pero no todas, porque no es una obra modernista, sino que en ella perduran algunos rasgos formales de tal movimiento. El propio autor ha declarado su animadversión al espíritu escapista que él cree discernir en lo profundo del movimiento:

En el fondo de Gómez Carrillo, de todo el modernismo, se encuentra la evasión repudiable de una burguesía descastada y absentista. (p.237)

Rasgo "escapista" del cual sería absurdo calificar a Guatemala, las líneas de su mano, por razones evidentes: si Cardoza y Aragón partió lejos de su patria fue para redescubrirla a sí mismo y a los otros guatemaltecos.

Por otro lado, como señala más adelante Jaime Alazraki, lo defectuoso en la prosa modernista no fue tanto haber llevado a ella recursos tradicionalmente reservados al género poético, sino haber convertido la temática en mero pretexto para realizar pirotecnias verbales:

Sin embargo, la prosa narrativa del modernismo adoleció de un defecto semejante. La narración es más bien un pretexto —aunque un hermoso pretexto— que permite al autor crear un mundo de impresiones sensoriales, de transposiciones artísticas, de ritmos verbales, donde todas las cosas valen por su potencial estético, por su capacidad de belleza. Esta prosa de virtuosismos se olvida, por momentos, de los hechos que está novelando para extasiarse en sus propios regodeos y encantos; la renovación modernista no está motivada por un afán de intensificar el poder narrativo de la prosa sino, más bien, por el fructivo anhelo de aumentar su capacidad descriptiva quietud y no movimiento, descripción y no narración. Este rasgo explica su natural declive poemático, su morosidad, sus demoras. Todo debía resumir belleza. (80)

El uso de técnicas modernistas no es en la obra de Cardoza un uso per se. En mi opinión, cumple una función muy precisa: da color y plasticidad a la descripción de paisajes y escenas. Por otro lado, evita caer en esa "morosidad" tediosa, porque el autor sabe dosificarlas y las utiliza sólo en algunos momentos. Y por último, ciertamente el tono poético aligera el ensayo de su carga política y social, y ayuda así a dar una imagen pictórica de Guatemala.

Algunos ejemplos:

Y entretejíamos las raíces de los árboles, las vetas de las piedras preciosas, para verlas asomar hasta los manantiales y los pájaros: loros de jade, chorchas y guacamayos, que parecen diminutos montones de vidrio; los quetzlaes, irisados meteoritos. (p.23)

Guatemala es color. En el mercado lo advertimos de nuevo. Todos los climas vacían su cornucopia, y hasta distintas épocas de la tierra. (p.74)

Las naranjas instalan montañas de oro, si son de Rabinal; las del Rancho, verdinegras, cantando amarillean; hay otras de luz redonda. Una pithaya, con la pulpa arzobispal punteada por semillitas de ónix, parece una vida partida en dos. Naranjas agrias, excelentes para la sopa, el poro abierto, la cáscara desajustada de los gajos, la voz ronca; mandarinas menudas, manzanarrosas que trascienden a mueble y a flor. El ámbar de los nances penetra amplias regiones del mercado hasta dominios de lirios y jazmines. Pecosas guayabas de marfil viejo derraman lento olor penumbroso. Los membrillos que acaban siempre de palidecer como relámpagos, escribirán sus memorias en la ropa blanca de los armarios. Dialoga el amarillo de las granadillas con el morado de los higos. Coyoles de sabor oscuro, como guijarros de los ríos (...) Las piñas con penachos de jade, sentadas imperialmente, esconden sol en las entrañas. Las hay de carne dorada o pálida y blanca que se funde en la boca en un arroyo de perfume y miel. Por fuera son amarillas, rojas o verdes, como barnizadas por los alfareros de Antigua. (p.76-77)

Si Cardoza ha dicho que él pretendía transmitir al lector “los olores, colores y sabores” de Guatemala, las técnicas modernistas, que tienden a enfatizar el sensualismo, resultan adecuadas. Pero me parece que el autor está consciente de que son eso, sólo un recurso, que no lo hace perderse en un pintoresquismo vacuo cuando se deban tratar otros temas:

Hemos descrito algo del color de los mercados y nos hemos aproximado a lo pintoresco, con entusiasmo y simpatía, sin perder de vista el arco roto del puente. Cuando hemos bordeado lo pintoresco, mejor hemos reparado en la vida trunca. (p.101)

Con el término “ultraísmo” el desaparecido crítico español Guillermo de Torre denomina a una variante española e hispanoamericana de los movimientos vanguardistas. Agotado el modernismo, los escritores rompen e inauguran una nueva tendencia que sincronice a la literatura española con las demás europeas. Como todos los “ismos” fue de breve duración. No logró una respuesta: el medio era demasiado conservador, al contrario de lo que sucedía en París, por ejemplo. Su importancia radica en la perduración de su influencia en años posteriores, como por ejemplo en la posibilidad de surgimiento de movimientos tales como el de los poetas de la generación española del 27. Abarca pues en gestación desarrollo y proyección posterior —como casi todos los movimientos de la vanguardia—, el período que va desde lo último del modernismo y su “escapismo” y el inicio del “compromiso literario” que caracterizará a la literatura a partir de los años 40, y hacia donde convergirán muchos de los vanguardistas iniciales.

Los ultraístas recargan el acento en la imagen y la metáfora, muestran una deliberada intención de rehabilitar la autonomía de las artes:

que la poesía se sostuviera en sus puros elementos líricos (...) (81)

Acusado uso de la ironía y el humor y por lo tanto rechazo de motivos anecdóticos, sentimentales, sino más bien una temática de la nueva cotidianidad. Asimismo borraban preceptos tan formales como la puntuación ortográfica y daban importancia al diseño tipo gráfico.

El ultraísmo se centró esencialmente en la producción lírica. Por lo tanto, como anotábamos, perseguían, no ya la imagen descriptiva, sino la “imagen pura”, es decir:

(...) no la imagen simple, directa o reproductiva, sino indirecta y transportada a otros planos.(82)

Imagen de gran connotación, de gran subjetividad, que, por lo tanto, tiende a desconcertar al lector, a asombrarlo. Ya no debe "entenderla" racionalmente, sino más bien, debe "dejarse llevar" por ella; idealmente debe colocarse en la misma "onda" creativa con que el autor la engendró. La imagen ultraísta es poliperspectiva, porque trata de capturar varias dimensiones; por lo tanto será también sintética:

Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad imaginativa. La rima desaparece totalmente de la nueva lírica. Algunos poetas ultraístas, los mejores, utilizan el ritmo. Un ritmo unipersonal, vario, mudable, no sujeto a pauta. Acomodado a cada instante y a la estructura de cada poema. Igualmente, en muchas ocasiones, se suprimen las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia —"como", "parecido a", "semejante a"—. La imagen, por lo tanto, no es tal en pureza. El parecido es realidad. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noviformal (...) De este modo el poema prescinde de sus cualidades auditivas —sonoras, musicales, retóricas—, y tiende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible, que entre por los ojos.(83)

Tal y como decíamos acerca del modernismo en Guatemala, las líneas de su mano, podemos entrever algunos elementos ultraístas en la obra, lo cual —nuevamente debemos enfatizar— no la convierten por eso en una obra ultraísta. Y por una razón muy sencilla y aguda a la vez. Utilizar la "imagen pura" en una obra donde la función referencial del lenguaje es fundamental, hubiera sido un error, porque habría oscurecido el texto y porque es más propia en un campo estrictamente lírico. Pero Cardoza, poeta al fin, no puede evitar el empleo de recursos poéticos en lugares donde el tema así se lo permita. Debe recordarse, por último, lo lejano en el tiempo que se encuentra sus obras que sí pueden caber dentro de las tendencias de vanguardia, las ya citadas anteriormente, Luna Park y Maelstrom, escritas durante los años veinte, mientras que Guatemala, las líneas de su mano pertenece a los años cincuenta. Tampoco

discernimos rasgos estrictamente surrealistas —tan notables en su poesía—, posiblemente porque hubieran estado fuera de lugar en una obra donde el ensayo de tema social y político juega un papel tan importante.

Sin embargo, resulta difícil encontrar en este libro imágenes que presenten los precisos contornos de las ultraístas. Más bien diría que el ultraísmo en esta obra debe entenderse en un sentido formativo de un código que es realmente cardoziano y que se ha ido conformando a lo largo de su producción literaria. Sustrato que produjo un estilo propio: el paso de una etapa modernista fugaz hacia la impregnación de las corrientes de la vanguardia europea constituyó un fenómeno común a los poetas hispanoamericanos que como Vallejo, Huidobro, Neruda y el mismo Cardoza y Aragón residían entonces en Francia o España. Este proceso similar fue indispensable para el logro de un lenguaje propio.

Resulta curioso ver cómo, por ejemplo, casi en todos ellos se presenta una tendencia a utilizar en su poesía los elementos naturales y concretos del universo. Tal tendencia indudablemente surgió de una fuente común, que después cada uno elaboró a su manera.

Así pues, no se puede escudriñar un código específicamente ultraísta en la elaboración de imágenes en Guatemala, las líneas de su mano, sino que el tránsito ultraísta —por tangencial que haya sido— de Cardoza y Aragón, sirvió para consolidar su propio código poético, el cual encontramos con maduro desarrollo en esta obra. El ultraísmo tiene entonces importancia como factor genético de la propia habla poética cardoziana.

Notamos que tanto en la producción poética de Cardoza, como en algunas imágenes poéticas de este libro, existen ciertos motivos recurrentes: lo fetal, una atmósfera antediluviana, los mitos, lo mineral, los peces, el musgo, el mar, la ceniza, etc.

En cuanto a la adjetivación, los colores son oscuros y tenebrosos y recuerdan el “acromatismo” que Roberto Paoli descubre en la poesía vallejana:

Otra señal es la adjetivación, gris, lívida, o más bien neutra, opaca, definida negativamente por el acromatismo, con oscuras aproximaciones de calidades heterogéneas (...) (84) Traducción de Lucrecia M. de Penedo

Es sumamente interesante observar el contraste que presenta este mundo —tan sombrío y arcaico— en gestación y descomposición casi simultáneas, con el iluminado descriptivismo que subrayábamos al mencionar la influencia modernista. Nuevamente el autor presenta marcada tendencia a evidenciar oposiciones.

En algunos de los ejemplos seleccionados veremos cómo surge ese mundo mítico del indígena, desconocido para nosotros, pero subyacente. Cardoza mismo se sumerge y trata de desenterrarlo a fuerza de palabras. Lo va esculpiendo con imágenes y rescata así una atmósfera genesiaca con un lenguaje que no tiene nada de arcaico:

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 las 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. (p.24)

Están hundidos en el fondo del tiempo, del espacio, ahogados en la luz, como si se les hubiese arrojado desde lo alto de las pirámides con las campanas de la iglesia y los ídolos atados al cuello. (p.91)

Siento la campana y el ídolo atados a mi cuello, pero voy logrando salir a la otra orilla. Si mi sangre desemboca, sahumada de pom y bencina, y se abre como flor nocturna aún desacostumbrada a la luz cenital, es porque la sangre de todos encuentra el camino en mí, abriéndose paso a través de la noche granítica. Como en mí jamás

puede morir esta lucecilla que se torna hoguera con mis huesos, así muchos otros capilarmente, por las vetas de las piedras, por las raíces, van asomándose a la mañana en la copa de pinos y encinares. (p.92-93)

Como señalábamos, aparecen, en una oscura atmósfera viscosa, sensaciones de olores y sabores repulsivos, relativamente similares a los que encuentra el crítico italiano Paoli en la obra de César Vallejo:

Sabores y olores ácidos o nauseabundos (véase, entre otros el léxico de Esto..., con jarabe y alcalis, ajos y óxidos) constituyen una ulterior negativa a un goce sensual. (85)

Pero mientras que en Vallejo el poeta deliberadamente trata de "materializar" su poesía, casi negándole cualquier rasgo hedonista o sensual complaciente, y elabora un distanciamiento desconcertante para el lector, es mi opinión, que Cardoza y Aragón, por el contrario, provocativamente, se vale del mismo recurso —lo repulsivo— para evidenciar, precisamente apelando a los sentidos, toda la putrefacción a la que puede llegar el hombre:

Lo más sombrío de la Colonia salta como batracio de luto, huyendo de la luz, pálido y desencajado, con humedad de hongo, amorfo y decaído, con su peso trágico. El peso de la noche. (p.408)

El contraste de esta maravilla natural con las masas de viscosidades y materias en putrefacción que se descubren al abrir más los ojos, como los desechos de musgos y hojas muertas entre las aguas de un pantano, el mundo de protozoarios y anémonas transparentes, con sus estáticos paraguas oscuros, polvo de ruinas, montañas de polillas y cenizas, hace más espantoso el fétido peso de la noche. (p.409)

Es casi imposible, después de leer estos últimos dos ejemplos, no recordar el poema "Soledad de la fisiología", con el cual los liga esa ambigua atmósfera simultánea de desecho y génesis.

Agudamente, Fernando Charry Lara, en un artículo publicado en la revista colombiana Eco (septiembre de 1974), dice de la creación poética cardoziana:

En ella (su poesía) se entrelazan, con desenfreno natural de olas, diversas relaciones de lo antiguo y lo de hoy, de lo primitivo y lo europeo, del mundo aborigen y el espíritu contemporáneo.(86)

Cardoza y Aragón pues, sintetiza en algunas imágenes de Guatemala, las líneas de su mano lo mítico y lo genético con formas expresivas propias de la época actual. Crea así un mundo nuevo, propio y extraño. Su poesía es en sí misma un signo del mestizaje.

Para concluir, interesa señalar el juego antitético, ya aludido anteriormente, entre una tendencia y otra, —la modernista y la ultraísta—, enésima constatación de la estructura dialéctica de la obra. Mientras que los rasgos modernistas se valen de imágenes descriptivas en su nivel denotativo, las imágenes que clasificamos como de sustrato ultraísta se valen de imágenes expresivas extremadamente connotativas, por lo tanto, la perspectiva será, en el primer caso, más objetiva, con figuras de contornos definidos, coloridas, agradables a los sentidos, risueñas; en el segundo caso, la perspectiva aparece más subjetiva, las figuras amorfas, acromáticas y destacan lo sensual desagradable y sombrío. El autor enfatizará acertadamente tal o cual visión, según sea su intención en determinado momento de la obra.

Para entender mejor esta codificación peculiar, conviene recordar que cuando Cardoza y Aragón escribe esta obra, ya ha alcanzado su madurez literaria y por eso rechaza ambas corrientes:

Llevamos, para cumplir nuestra misión en el Nuevo Mundo un camino opuesto al de esa literatura de la primera posguerra que, deseando ser de todas partes, no alcanzó a ser de parte alguna. (p.242)

Y:

El arte cosmopolita —que pretendió ser de todo tiempo y todo cielo— produjo marionetas, muertas en todo tiempo y en todo cielo. (p.242)

Pero indudablemente, ambas corrientes constituyen dos vertientes nutricias de su obra literaria.

4. Octavio Paz y Luis Cardoza y Aragón: desprendimiento y enraizamiento. Resultaría imposible realizar un inventario de

influencias e interrelaciones entre la obra objeto de nuestro estudio y otras, en un trabajo como éste. Sin embargo, una interesante investigación de crítica comparada sería establecer las semejanzas y diferencias entre dos obras: El laberinto de la soledad de Octavio Paz y Guatemala, las líneas de su mano de Luis Cardoza y Aragón.

Señalaremos a grandes rasgos algunos datos. La obra del poeta y ensayista mexicano data de 1950, mientras que la del poeta y ensayista guatemalteco data de 1955. Ambos presentan cierta similitud en su formación: la estancia en Europa, el contacto con movimientos y figuras determinantes de la vanguardia; ambos practican la poesía y el ensayo con singular soltura y calidad estética; dueños de una sólida cultura, su crítica presenta rasgos impresionistas.

Sin embargo, aun cuando el tema de ambos libros sea en general el mismo: la descripción y la búsqueda de las raíces auténticas de un pueblo, Octavio Paz presenta una tendencia mística que en señaladas ocasiones se canaliza a través de "la otredad", como él la llama. Una especie de nostalgia metafísica por un paraíso irrecuperable. para el hombre actual, ser caído en una dimensión demoníaca. Por lo tanto, para Paz el concepto de "revolución" tiene un significado eminentemente literal, en el sentido de "volver a". O sea que el hombre debe buscar nuevamente constituir un todo armónico con el universo. Cuando tal sintonía se realice, el hombre reencontrará su Edad de Oro, inconscientemente añorada.

Cardoza y Aragón ciñe la órbita del paraíso perdido al reino mágico de la niñez. Como tan sólo una etapa en el tránsito de hombre: cuando nada perturbaba esa comunión ideal entre hombre y universo. Posteriormente la realidad se encarga de sacudirlo y el hombre no puede ni debe evadirla, sino que transformarla. Aquí y ahora.

Mientras que uno pinta un hombre huérfano de mitos, que deambula a ciegas en una sociedad fragmentada, donde sólo una edénica comunión puede restablecer su equilibrio perdido, el otro busca angustiosamente las raíces para airearlas y darles nueva tierra. Mientras que uno va hacia atrás, otro va hacia adelante. Desprendimiento y enraizamiento.

No juzgamos. Evidenciamos.

D. Complejidad temática

Resulta arduo en una obra politemática como la que estudiamos, discernir dentro de un entretrejimiento tan complejo los temas más importantes. A mi juicio, todos ellos giran alrededor de uno solo —un leitmotiv— que es Guatemala. Cada uno descubre una faceta de su figura. Son por lo tanto independientes y dependientes. Se explican por sí y entre sí. Y explican las ideas del autor.

Creo conveniente señalar que el tema de la estética —siempre presente en casi toda la creación cardoziana— como punto importante de reflexión, no lo incluyo porque me parece que en el subcapítulo donde me refiero a las ideas estéticas de Cardoza y Aragón y a su posición en la polémica que se suscitó en Guatemala durante los últimos años de la Revolución, está explicado abundantemente. Ciertamente existen importantes trozos en Guatemala, las líneas de su mano dedicados a este problema, como cuando reflexiona y opina acerca del arte precortesiano, o acerca de figuras importantes de la literatura guatemalteca, pero en ellas sigue sustentando las mismas ideas de apertura que señalamos con anterioridad.

1. La madre y la tierra. Aun cuando la presencia de la madre sea tan fugaz en la obra —jamás oímos su voz—, está trazado con una ternura tan vigorosa que permanece como uno de los momentos mejor logrados.

La madre está ligada definitivamente a la infancia, ese momento irrecuperable, y vendrá a simbolizar la pureza, la seguridad, el refugio, el amor primario y desinteresado.

Esta figura sólida y generosa se proyectará posteriormente a otras figuras femeninas que también aparecen en la obra: la abuela, las primas, todas recordadas con delicadeza.

Pero también, y esto es muy importante, existe una analogía entre la madre y la patria, personificada, a través de la prosopopeya, como una mujer. Las calidades humanas maternas se proyectan macroscópicamente en Guatemala. Desde un punto de vista psicoanalítico se podría decir que prolonga una búsqueda edípica, uterina. Que jamás el autor ha desatado el cordón umbilical, porque la relación con la madre-tierra es sensual, visceral; abarca la totalidad de su ser:

En ella nazco y en ella desemboco. Soy la tierra misma de mi tierra. (p.25)

Por lo tanto, el autor se presenta siempre como un hijo amante de la propia madre y de la patria. La obra en sí es un hermoso homenaje a ambas, un poema en prosa que desde las primeras páginas encierra un hondo desahogo filial, que produce una fuerte sacudida emotiva en el lector. (Es muy significativo que quienes han leído Guatemala, las líneas de su mano tienden siempre a señalar, en un primer momento, el fuerte impacto que les causó el reencuentro del autor con la madre).

Y así como regresa a la madre, añora obsesivamente el regreso a la patria, reencuentro que es pauta de su vida, que lo ha hecho retornar, mediante las palabras, con esta obra elegíaca:

Y digo mis condiciones para decir que llevaba muchos años fuera de mi tierra y que su recuerdo en mi entraña vivía, ni más ni menos como me imagino que vive en todos, o viviría en aquellos que tuvieran la felicidad indecible de ese retorno.(p.421)

2. La infancia irrecuperable. Este tema, como el anterior, es abarcado más en profundidad que en extensión. El autor abandona su ciudad natal cuando apenas había entrado en la adolescencia y guarda intacto el recuerdo de la quietud mágica, pero también de lo misterioso que lleva en sus entrañas la señorial Antigua. (Para un espléndido retrato de su infancia es imprescindible leer Dibujos de ciego.)

La niñez constituye, para Cardoza y Aragón, un "limbo" donde no se tiene conciencia de la crueldad y la injusticia, aun cuando éstas vayan dejando silenciosamente su huella. Así la recuerda y la explora:

Sucede que la niñez es un vivir enamorado. (p.31)

Mi niñez es un pueblo precioso con su vida provincianísima alejada del mundo (...) La vida corría a un lado de nosotros, como si no estuviésemos en ella. (p.31)

La niñez renace algunas veces con imprecisión de medalla entre aguas movedizas. Por momentos se aclaran los rasgos, las leyendas, según la luz y el movimiento, aunque la medalla esté profundamente sumergida. A veces, la masa del tiempo, como las aguas, sirve de lente. Otras, todo

parece irreal, que nunca ocurrió. Esta evaporación de lo concreto no es propio de la niñez. Adultos experimentamos fenómenos análogos (...) (p.33)

Pero tal refugio privilegiado se ve sacudido brutalmente durante la adolescencia, y más aun, durante la edad adulta. En esta obra el contraste está muy bien definido, pues el autor regresa de golpe a ese mundo borroso:

Lanzaba un puente colgante, sin apoyo alguno en el abismo sin fin para llegar al corazón de algún amigo de la infancia, y el amigo no veía el puente o no quería llegar a la mitad del puente y lo cortaba (...) Barrené mis barcas y seguí navegando por mi propio cielo. Ellos y yo vivíamos en un país común. Y, en verdad, nunca se retorna, porque nunca partimos. (p.38-39)

Porque el hombre, al salir de la infancia, abandona el mito y ya sólo regresa a ella quien ha sabido guardar los ojos limpios. Cardoza y Aragón nunca ha abandonado esa tierra. Tal vez porque siempre ha sido niño ha guardado intacta su infancia irrecuperable.

3. El mundo indígena. El universo del indígena guatemalteco permanece inmediato y ajeno al mismo tiempo. Figuras polícromas y miserables marcan obstinadamente las etapas del hombre y de la naturaleza en un tiempo que parece fuera del tiempo.

El indio forma una de las dos ramas de nuestro ser guatemalteco. La más importante y la menos conocida. La más explotada. La más rechazada por los que temen contaminarse, y la más admirada por los que gustan de un folklore inofensivo. Y el indio es hombre. Tan sólo eso. Basta comprender las razones de su situación y cultura para redimensionar su figura.

El autor se resiste a aceptar un "problema indígena": es, a lo sumo, un "fenómeno":

Los indígenas no son un problema. Por lo demás, no hay indígenas sino sólo guatemaltecos: el problema son los encomenderos. (p.346)

Su perspectiva resulta equilibrada y científica, pues los considera como integrantes de una clase marginada y no como

una clase aparte, aun cuando ciertamente presenten rasgos culturales y étnicos muy propios:

Hemos seguido, primordialmente, un entendimiento clasista. Deseamos captar las variaciones de ideas y sentimientos, la lucha de las fuerzas sociales que condiciona la conciencia, para presentar una visión de conjunto de nuestro devenir. (p.343)

Si, entonces, el indígena constituye la mayoría de la población guatemalteca, y vive en las condiciones infrahumanas de todos conocidas, resulta ser la parte más importante —numéricamente al menos— del proletariado; el agrario, en este caso.

El autor va trazando la evolución del indígena desde la época precortesiana. Ya eran explotados desde entonces. Los conquistadores encontraron reinos indígenas divididos; así fue que la nueva mano de hierro apretó despiadadamente durante cuatro siglos. Prevaleció la voracidad y la intolerancia medieval sobre el humanismo de personajes como el Padre de las Casas y el Obispo Marroquín. Desde entonces la división de clases fue muy marcada y el indígena fue un esclavo no declarado.

De la independencia hasta nuestros días su situación ha variado muy poco: con la separación de España, el poder prácticamente sólo cambió a manos criollas, pero las estructuras siguieron fijas y desfavorables para el indígena. El movimiento liberal no iba dirigido a mejorar las condiciones de aquél; en el fondo sucedió todo lo contrario, porque se crearon grandes latifundios y ellos constituyeron la necesaria y mal pagada mano de obra. Con las dictaduras siguientes, la miseria, el maltrato, la injusticia se acrecentaron. Tan sólo un breve paréntesis: la Revolución del 44, que empezó —con ingenuidad, si se quiere— a tratar de acercarse al indígena, no ya como figura decorativa, sino como ente humano, como parte importantísima del futuro de Guatemala. Y el indio respondió, con timidez al principio, pero paulatinamente se ha esforzado por quitarse de encima sus prejuicios contra el mestizo y el criollo —porque también los tiene, y con razón— y están surgiendo elementos tan valiosos como los de cualquier otro grupo social. Anota Cardoza y Aragón que el indígena “puro”, el que vive en su propio universo, tiene tranquila conciencia de su ser. Su mundo más recóndito ha permanecido indómito. Y así lo vemos en su ceremonial religioso que sólo tiene un barniz europeo. Cualquiera que haya asistido,

como el propio autor, a Chichicastenango, sale avergonzado de haber cometido un sacrilegio: haberse acercado al borde del precipicio del mito sin participar de él, sin entenderlo. Y queda la náusea del intruso:

Salí hecho pedazos de la iglesia, del pueblo. Recóndita molestia íntima, como náusea del alma, me descompañía el cuerpo, hasta el paisaje. Cuando me pasó la sorpresa de los cinco mil años atrás, aquí, ante mis abuelos ensimismados, viéndose el ombligo, sudando superstición, mostrándome como el hombre por el temor fue creándose ídolos, sentí enorme agobio, su sepultura de enterrados vivos bajo el alud de fanatismo antediluviano y clericalismo contemporáneo. No podía verlo —y verme— con curiosidad y divertirme con su pintoresquismo, base para “confeccionar” tanta falsa y odiosa pintura y literatura “realista nacional”, tanto discurso político, tanto palabrerío sentimental, demagógico y rastacuero. (p.93)

Pero en general, afirma Cardoza y Aragón, el indígena actual no tiene noción de su pasada grandeza, sólo corrientes subterráneas lo atan a su pasado que desconoce. Apenas si subsiste en sus comunidades, y no encaja en los grupos mestizos, donde trata de despojarse de su apellido, vestimenta, costumbres para pasar inadvertido, no logrando más que la pérdida total del sentido de identidad.

Su conformación mental, el peso de ciertas tradiciones sostenidas intencionalmente por el sistema, su contacto diario con fuerzas de la naturaleza, que para él son incontrolables, y su desconocimiento de las máquinas y de la técnica —a diferencia del proletariado urbano—, mantienen al indígena todavía cerca de explicaciones mágicas de su miseria. (Ultimamente, sin embargo, ha surgido, a través del contacto con nuevas fuentes culturales, una mayor conciencia de clase en el indígena, aunque, en mi opinión, corre el riesgo de volverse un núcleo tan racista como el que los rechaza. Si bien por un lado es comprensible y hasta loable que exalten y busquen valores tan largamente pisoteados —y no por cierto a través de bochornosos concursos de belleza, patéticas copias de los norteamericanos—; por otro, esto no debería llevarlos —como me temo— a una separación del resto del proletariado agrícola y urbano, del cual, exceptuando rasgos étnicos y culturales, forman parte, desde un punto de vista de

clase, determinado por el factor económico. En otras palabras, tan explotada resulta una indígena que luce un güipil, como una obrera de fábrica vestida de poliéster.)

El indio presenta un temperamento fatalista que se trasluce en un sentido derrotista de la vida, causado por años de explotación que han terminado por convencerlo de que jamás mejorará. De allí su acercamiento a la religión:

Por ello las procesiones de los indígenas perdidos en su dolor y en su candorosa creencia, nacida de su miseria de explotados, borrachos de alcohol y anestesiante fanatismo, no me causan el mismo malestar que siento en las procesiones de médicos, licenciados y militares sin contacto con el fuego central del mito. En Atitlán es un acto de piedad silvestre, pura y elemental. (p.72)

Y en la cita anterior Cardoza señala uno de los escapes más nefastos y tristes que el indio tiene a su alcance: el alcohol. Cuadros desgarradores que se ofrecen a la vista los domingos en los pueblos, donde los indígenas liberan algo de su encerrada ira:

El espectáculo es doloroso hacia las tres o cuatro de la tarde. La embriaguez los hace caer al borde de las carreteras, boca arriba, como muertos, con las grandes cargas al lado, vomitados, sucios, durmiendo sonoramente. Cuando las mujeres también van borrachas, desgredadas y gimoteantes como plañideras con niños a la espalda, y niños siguiendo a los padres, el espectáculo es tristísimo y agobiador.

Las ventas de aguardiente, que se quedan con el trabajo de los indígenas, siempre son de mestizos o de criollos (...) En la capital, los accionistas de las grandes fábricas de aguardiente son personajes que presiden campañas antialcohólicas, comités para luchar contra el vicio, instituciones benéficas, dictan cátedras universitarias y, en algunos casos, jamás prueban una copa de vino. También patrocinan organizaciones culturales, instituciones religiosas, centros hospitalarios. (p.94)

Si aceptamos como Cardoza y Aragón que no existe un "problema indígena", sino un "fenómeno indígena", es sólo

porque consideramos que tal "fenómeno" constituye el problema fundamental de Guatemala, en el sentido de que conforman la parte mayor de una infraestructura marginada y explotada. Este hecho no puede ser ignorado y exige una solución pronta y radical. No paternalista, porque ni son niños, ni deficientes mentales.

Y su incorporación, su amalgama con otros grupos, según el autor, necesariamente implicará el abandono de ciertos usos culturales. Tomando posiciones en un debate que hasta la fecha permanece abierto, Cardoza y Aragón afirma que la transformación económica implica ciertos cambios culturales. Lo contrario es romanticismo puro. Por lo tanto el sacrificio estético parcial es casi indispensable:

En proporción al país, estas nacionalidades indígenas encierran significación. Algunos han pensado impulsar sus atrasadísimas culturas. ¿Por qué emprender tal camino con el pretexto o el sueño estéril de conservar la aparente autonomía y las peculiaridades de un nivel cultural muy bajo que cambiaría beneficiosamente al transformar las condiciones de vida? El problema no se plantea así: hay que llevarlas con respeto de lo propio, al cauce común de una cultura superior (...) No creo en el fortalecimiento de las diversas ramas; de hecho sería pulverizar una familia y crear minifundios de cultura. Creo, más bien, en cambiar la cultura dominante de los terratenientes por medio de la transformación de las bases económicas semifeudales. Fortalecemos tal cultura dominante al ahondar en la diferenciación de nuestras poblaciones indígenas, única posiblemente en América. ¿Por qué permanecer viéndonos el ombligo y caer en nacionalismo sin mañana, que luego es algo más estrecho: regionalismo o todavía algo más limitado: localismo? (p.388-389) El subrayado es mío.

He subrayado la frase "respeto de lo propio" para indicar que el autor no propugna por un grosero ahogo de la voz y el arte auténticamente indígena. Destruir el folklore genuino de una nación es hibridizarla y hacerla —sobre todo en el caso de un país como el nuestro— excesivamente permeable a influencias culturales extranjeras, que terminarían por arrebatar nos ese poco de identidad que todavía conservamos con tanta dificultad y

poco entusiasmo. Pero, indudablemente, el cambio de estructuras necesitará de una mayor hegemonía que pueda construir una sólida nacionalidad y tal atomización no lo permitiría.

Cardoza y Aragón se muestra, pues, frente al indio en una posición eminentemente realista y humana. Sabe que hay un abismo. Y que es difícil tender puentes, pero no imposible, y sí es indispensable, si se quiere dar al indio su posibilidad de ser y de contribuir a forjar la nacionalidad guatemalteca.

4. La reforma agraria. Para Cardoza y Aragón, la importancia del factor económico en la historia es fundamental. Por lo tanto, el problema verdadero de Guatemala es el de la tierra y su injusta repartición.

El criterio económico establece una división exacta y funcional (no étnica propiamente, aunque haya profundas relaciones en las cifras) por clases sociales. (p.343)

Con el enfoque económico, Guatemala, enmarañada y sombría, se precisa con más nitidez. (p.294)

No había, en muchos de ellos, más noción de patria —como hoy— que sus intereses, y la historia se muestra con una conformación más exacta cuando analizamos los acontecimientos a la luz de los factores económicos. (p.302)

La concentración de la tenencia de la tierra en pocas manos fue un hecho desde la colonia, el cual permaneció invariable después de la independencia, para llegar hasta el surgimiento del latifundio liberal, cuando una minoría de nuevos propietarios disponía de la mayoría de las tierras cultivables de nuestro país. No fue sino hasta la llegada de la Revolución del 44, y precisamente con el gobierno de Arbenz, que se emitió el decreto 900, Ley de Reforma Agraria, causa fundamental de su derrocamiento:

Con la Reforma Agraria, el país habría tomado ruta conocida: se habría atenuado el espantoso contraste entre opulencia y miseria. Primeros pasos de una ruta ardua y complicada hasta por nuestras propias dimensiones, materias primas y recursos. (p.388)

En Guatemala coexiste una economía agrícola semifeudal de grandes latifundios con una economía casi miserable y autárquica, propia sobre todo de las comunidades indígenas. Ambas agravan y no resuelven el problema agrario, sino que acentúan el malestar y contribuyen a agudizar la lucha de clases. La estructura feudal implica una economía agrícola primitiva, la cual, unida a la persistencia de la autarquía, y sumada a los bajos ingresos per cápita, contribuye al fraccionamiento territorial y a la dificultad de crear una nacionalidad. Por otro lado, Guatemala, país esencialmente agrícola, se encuentra en una situación de dependencia total de los mercados internacionales manejados según los intereses del capitalismo.

Frente a este problema, causa fundamental de los demás que agobian a nuestro país, el autor expresa su propio punto de vista con gran claridad:

La causa fundamental del atraso ha residido en la tenencia de la tierra y los sistemas de explotación: origen de la miseria de la inmensa mayoría de la población desposeída, que es campesina. Además, la intervención de compañías extranjeras atropellándonos con superganancias coloniales. Los dictadores son un efecto y no una causa, el resultado de la falta de división de la propiedad, que también ha impedido el desarrollo de un mercado interno y que se robustezcan la clase trabajadora y la clase media y el capital nacional para que cree industrias. Nuestros caudillos han servido a los grandes terratenientes y siempre han sido títeres del imperialismo. Dicha significación de clase es la única manera precisa para explicárselos. Las variantes —liberales o conservadoras— encierran importancia, a veces considerable, pero no básica dentro de la gravedad de los problemas, porque los dictadores, sin excepción, siempre han perpetuado en el poder la misma clase de gobernante.

Una revolución que no resuelva a fondo el problema de la tierra no merece en nuestros pueblos el nombre de revolución. (p.407)

La solución, según Cardoza, consistiría en un radical cambio de estructuras económicas para hacer de la tierra un patrimonio justo y común.

5. Afán universalista. Por universalismo, Cardoza y Aragón entiende no cerrarse en un localismo obtuso, sino ser uno mismo, auténticamente. Porque sólo quien conoce su esencia puede ocupar con seguridad un lugar entre los demás. Y esa es una de las razones por las cuales escribió esta obra, para desentrañar las raíces propias.

Por eso, tal y como lo señala Roberto Paoli, el entusiasmo de Cardoza por Miguel de Unamuno, a quien lo liga la misma búsqueda apasionante:

Don Miguel de Unamuno, tan enraizado en el tiempo y en su tiempo, tan vivo por ello, analiza en numerosas páginas estas preocupaciones. "Es dentro y no fuera —nos dice— donde hemos de buscar al Hombre; en las entrañas de lo temporal y circunscrito, lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno." (p.244)

El camino hacia lo universal necesariamente se inicia en lo particular. Resulta necesario indagar, desmenuzar, escudriñar, palpar todo lo que nos conforma como guatemaltecos, pero no con un afán narcisista, sino como un punto de partida natural y justo, que nos permita insertarnos entre los demás países con la conciencia de una identidad propia. Sin cerrarnos a lo provechoso que podamos recibir de ellos, pero sin ceder a imitaciones postizas que nos desvirtúen.

Guatemala presenta en común con otros pueblos oprimidos una nacionalidad o fragmentada o en gestación. Todos, según el autor, deberían unir esfuerzos contra el divisionismo que fuerzas interesadas tratan de imponer, inclusive mediante organizaciones o conceptos que de ayuda sólo tienen la apariencia, pero que en el fondo consolidan el colonialismo, como el panamericanismo, del cual se expresa con gran aversión:

El panamericanismo ha sido nefasto en todas las formas hasta ahora conocidas. ¿A qué director de la política yanki para Hispanoamérica recordamos como buen vecino? (p.388)

Repetidas veces hemos citado el pensamiento antiimperialista del autor. Asimismo hemos enfatizado su rechazo más absoluto a la idealización folklorizante de una hipotética "guatemaltequidad". Cardoza y Aragón pretende conducir al guatemalteco al conocimiento real y objetivo de lo propio, a que

crea en sus capacidades, a devolverle un poco de autoestimación para que salga de su niñez miserable y pueda abrirse sin temor a las corrientes universales. No tendría ningún sentido para Cardoza habernos descubierto, si después nosotros no nos descubrimos, por lo que realmente somos, frente al mundo.

6. La nacionalidad. La nacionalidad guatemalteca está por conformarse todavía. La tradición española y la aborígen, cada vez más mediatizada, no logran encontrar un justo punto de contacto. Pero y hay intentos que insisten afanosamente. Uno de estos es Guatemala, las líneas de su mano.

Y bien, hago memorias y profecías. Soy cronista y vidente. (p.99)

La estructura colonialista de Guatemala ha impedido sistemáticamente la fusión de las disímiles culturas que subsisten en el país. Además de los factores puramente económicos, ya explicados con anterioridad, han existido factores culturales e ideológicos estrechamente ligados a los económicos, que han coartado tal juntura. En repetidas ocasiones Cardoza y Aragón señala el papel nefasto que ha jugado la Iglesia en este sentido, lo que da a su obra un rasgo eminentemente anticlerical, ya que rechaza su indiferencia y su aspecto rígidamente institucional. La Inquisición fue uno de sus brazos más tristes y notorios.

El clericalismo, como las dictaduras, no es una causa, sino un efecto de claros orígenes sociológicos: expresión feudal de servidumbre y esclavitud. (p.325)

Es decir que el guatemalteco, desde la colonia, fue subyugado no sólo económica, sino también ideológicamente, por dos poderes que se complementaban en una explotación integral.

Para este fin resulta indispensable mantener en la más absoluta ignorancia y pasividad a las capas marginadas. A lo sumo, la Iglesia se ha mostrado paternalista, pero rívida en sus estructuras ideológicas y siempre tomando en cuenta el beneficio del sistema dominante, del cual forma parte institucionalmente.

(Sin embargo, es mi opinión que, aun cuando el autor reconozca algunas excepciones dentro de las filas de la Iglesia, la situación ha cambiado muchísimo. La Iglesia actual, sobre todo después del hermoso humanismo de las encíclicas de Juan XXIII,

ha comprendido que debe colaborar en la lucha por la felicidad del hombre también aquí en este mundo. Cardoza y Aragón ya anotaba tal dirección en la política de la Iglesia en el discurso de aceptación del Emeritissimum de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala y que fue citado antes.)

El guatemalteco, cercado por influencias tan negativas, ha ido conformando un tipo con "ciertos matices psicológicos", como dice el autor, pero que él considera que no representa con precisión una idiosincracia, sino un patrón común a los explotados. Su proverbial timidez, desenvuelta a voz baja y elusiva, y que evita la franqueza definitoria, acentúa una reserva de carácter, cimentada por la opresión económica y cultural secular. Cauteloso y timorato, el guatemalteco proyecta una imagen derrotista. Incapaz de discutir, la disensión la toma como una afrenta personal: prefiere la pelea al diálogo. El cuadro es sencillo: la inseguridad.

La ignorancia, la explotación y el fanatismo en que ha sido sumergido, han convertido al guatemalteco inclusive en un absurdo punto de apoyo para las clases dominantes. Sin tierras ni industrias que defender toman con celo de cruzado la defensa de la Reacción. Esta bastardía ha sido en algunos casos un serio obstáculo para la formación de una conciencia de clase.

El proceso de encuentro y asentamiento de nuestra nacionalidad debe ir ligado a nuestras particulares condiciones e idiosincracia, sin temor a utilizar eventualmente instrumental de análisis europeo o extranjero en general, pero sí evitando observar el fenómeno con ojos extraños. No existe la nacionalidad, y el surgimiento de la conciencia colectiva se ve obstaculizado por la heterogeneidad de individuos que componen nuestra sociedad. Sin embargo, la idiosincracia del guatemalteco va emergiendo trabajosamente, y surgirá, en última instancia, cuando logre su síntesis perfecta, en el mestizo, tanto de los elementos españoles como de los indígenas.

La exaltación de la nacionalidad obedece a una necesaria etapa de crecimiento, al deseo de autoconocimiento, de tomar responsabilidades. Pero sobre todo, enfatiza el autor, de ser personajes de la propia historia, de fabricarla y no ser peones de ajedrez.

El mestizaje humano y cultural apunta hacia el porvenir de Guatemala, y los guatemaltecos deben luchar por fusionar

elementos dispares. Sólo de esa manera podrá llegar el cambio. Y Cardoza y Aragón cree y ansía el cambio. Tiene fe en rescatar al hombre guatemalteco del dogma y la miseria.

Hasta aquí nuestro análisis de la estructura, los procedimientos, el asunto y los temas de Guatemala, las líneas de su mano. Al unir la lectura de esta sección de mi trabajo, con aquella en donde describo la vida, la época y la obra de Cardoza y Aragón, creo que se puede obtener una visión completa de los valores estéticos y éticos del libro en cuestión, así como de las raíces de éste.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Biblioteca Central

VI. CONCLUSIONES

Para llegar a las conclusiones que expongo en seguida, se ha realizado un examen detenido de la vida y la obra de nuestro autor, así como de los factores sociales que han operado sobre el pensamiento y la creación literaria de Cardoza y Aragón. El análisis específico de la obra objeto de nuestro estudio no se ha atendido, pues, sólo al texto, sino al autor y la sociedad que lo generan

- A. Guatemala, las líneas de su mano surge de una raíz vivencial y afectiva, acentuada por la lejanía de la tierra. La intención específica del autor era elaborar una obra artística, lo cual logra mediante la creación de un texto de estructura compleja y original, sustentado por un lenguaje poético maduro y propio. Sin embargo, la intención estética es rebasada, y a través de las partes ensayísticas, se filtra sutilmente una intencionalidad ética.
- B. La obra tiene un origen real y fácilmente determinable en cuanto al "asunto" que la motiva; algunos momentos significativos de la historia de Guatemala y algunos momentos también significativos de la autobiografía del autor. Por lo tanto, el libro presenta dos planos fusionados: el subjetivo y el objetivo. De allí su carácter testimonial.
- C. Al ofrecer una visión subjetiva de Guatemala construida con lenguaje poético, se manifiesta la personalidad polifacética del autor, en la cual se deslindan tres aspectos: el poeta, el ensayista y el político. En todos ellos privan rasgos de coherencia, polemicidad, honestidad, apertura, antidogmatismo.
- D. Guatemala, las líneas de su mano, constituye una obra inencasillada en rígidos términos genéricos. Presenta rasgos de "ensayo poético" y de "ensayo prosaico", pero además incluye crónica, crítica literaria, desahogo afectivo, anécdota, por lo que el texto crea un molde original y propio.
- E. La obra presenta una estructura anticonvencional que pretende atrapar mediante el entretrejimiento de elementos contradictorios la esencia también contradictoria y compleja no sólo del Hombre, sino la de un país caracterizado por los violentos contrastes en todos los niveles.

- F. El pensamiento polémico e inquisitorio de Cardoza y Aragón, aunado a su adhesión al materialismo histórico, le hacen estructurar su pensamiento de una forma dialéctica, sin partir de absolutos. Esto se proyecta dinámicamente en la obra mediante la estructura generadora que consiste en juegos de oposiciones y síntesis.
- G. En Guatemala, las líneas de su mano se encuentran rasgos épicos y rasgos líricos, sin que por ello la obra sea ni una epopeya ni un poema, en el sentido genérico. El primer rasgo se acentúa por el predominio de la función referencial del lenguaje, y el segundo por el de la función poética y emotiva. El autor muestra acierto en la selección y énfasis de las funciones del lenguaje, según lo determine su intuición y/o su intencionalidad.
- H. Esta obra constituye un texto de madurez en la creación literaria de Cardoza y Aragón. Por lo tanto, las huellas modernistas y ultraístas forman un sustrato de la época de tanteo en su evolución literaria, como parte de la formación de un código poético propio. Si bien las huellas modernistas son fácilmente individuales, las ultraístas —y las vanguardistas en general—, podemos captarlas en un sentido más amplio. Como sedimento cubista el texto muestra la captación de la realidad desde diferentes puntos de vista, así como el juego de simultaneidad y síntesis. Como huellas ultraístas sobresalen la ruptura de géneros y creación de formas nuevas. No así encontramos el humor negro, el rechazo de lo sentimental o lo irracional, todos elementos que o hubieran estado fuera de lugar o hubieran oscurecido el texto.
- I. La visión del mundo sostenida en esta obra por Cardoza implica no sólo la percepción, sino la acción. Posee un carácter revolucionario, el cual se enfatiza mediante la visión económica de la historia y la afirmación de que la respuesta al problema de Guatemala reside en el cambio de estructuras económicas, particularmente en la reforma agraria.
- J. El oficio de poeta jamás ha eximido a Cardoza y Aragón de su responsabilidad histórica. Siempre ha rehuido las posiciones anarquizantes, y aun sin militar en partido

alguno, es partidario del socialismo, posición donde se ha mantenido siempre con gran coherencia. Este aspecto puede corroborarse en Guatemala, las líneas de su mano.

- K. Como todo revolucionario, Cardoza y Aragón muestra confianza en el cambio social. Tiende hacia una síntesis: la nacionalidad, ya dibujada a través de la figura del mestizo. Se obtiene así un esbozo del futuro guatemalteco.
- L. El afán universalista del autor fue nutrido en buena dosis por el alejamiento —a veces deseado y a veces impuesto— de su tierra; al contacto directo con personajes, sucesos y tendencias, no sólo del terreno literario en países de América y Europa. El universalismo cardoziano sostiene que el conocimiento objetivo de lo propio marca el primer paso hacia la autoestimación, la cual genera la seguridad indispensable para obtener nuestro lugar como país realmente independiente.
- M. Guatemala, las líneas de su mano es un libro básico para entender a nuestro país. Su valor cívico reside precisamente en rescatar y buscar las esencias y raíces de Guatemala y los guatemaltecos. De esta manera, el autor contribuye a que la perniciosa influencia extranjera no termine despojándonos de nuestra nacionalidad, todavía en gestación.
- N. Uno de los valores éticos más significativos de la obra es que no sólo describe problemas, sino que presenta soluciones. El libro contribuye a esclarecer nuestra idiosincracia y nuestra historia.
- O. Guatemala, las líneas de su mano jamás pierde su dimensión humana. El autor es apasionado y objetivo al mismo tiempo. La realidad se capta y se transforma a través de una subjetividad creadora.
- P. La vida y la obra de Luis Cardoza y Aragón, en particular la obra examinada en este estudio, son praxis irrefutables y magníficas de fervoroso compromiso con la patria.

VII. BIBLIOGRAFIA

A. Citas bibliográficas

1. Quan Rosell, Stella de la Luz, "Luis Cardoza y Aragón" en Guatemala: una cultura de la ignominia. (Siete biografías y una entrevista). México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1972. (p.57)
2. Ibid. (p.74)
3. Ibid. (p.86)
4. Ibid. (p.96)
5. Valdés, Carlos, "Entrevista a Luis Cardoza y Aragón: El lenguaje que danza en llamas". México: Uno más uno, suplemento No. 569, (9 diciembre, 1978), p.8-9-10.
6. Benítez, Fernando, "Luis Cardoza y Aragón o el secreto de la eterna juventud". México: Uno más uno; suplemento No. 569, (9 diciembre, 1978), p.4-5.
7. Pacheco, Cristina, "Luis Cardoza y Aragón", Guatemala: Revista Alero, No. 25, Tercera época (julio-agosto, 1977), p.42.
8. Ramírez, Sergio, "Balcanes y Volcanes" en Centroamérica hoy. México: Ed. Siglo XXI, 1976.
9. Monteforte Toledo, Mario, Mirada sobre Latinoamérica. Costa Rica: Ed. EDUCA, 1975. (p.198)
10. Torres-Rivas, Edelberto, "Un ensayo de interpretación sociológica. Guatemala, medio siglo de historia política". Guatemala: Revista Alero, No.24, Tercera época, (mayo-junio, 1977) p.179
11. Cardoza y Aragón, Luis, Prólogo a Tras la cortina de banano de Guillermo Toriello. México; Fondo de Cultura Económica, 1976. (p.13)
12. González, Otto-Raúl, "Rumbo del arte", Guatemala: Revista de Guatemala, Vol. VIII, No. 4, (Año II, abril, mayo, junio, 1947), p.73.

13. Balcárcel, José Luis, "Cardoza y Aragón: una posición estética frente al dogmatismo en el movimiento democrático de Guatemala", Guatemala: Revista Alero, No. 20, Tercera Epoca (septiembre-octubre, 1976). p.141
14. Ibid. (p.141)
15. Pacheco, Cristina, "Luis Cardoza y..." (p.356)
16. Balcárcel, José Luis, "Cardoza y Aragón: una posición..." (p.142)
17. Ibid. (p.143-144)
18. Garaudy, Sartre y Fischer, Roger, Jean Paul y Ernst, Estética y marxismo: Barcelona: Ed. Martínez Roca, 1960. (p.21)
19. Cardoza y Aragón, Luis, "La inquietud contemporánea. Fragmentos de una conferencia en la Universidad Nacional de México, sustentada en febrero de 1933. (Primera de la serie)." Guatemala: El Imparcial, Año XI, No. 4113, (17 junio, 1933), p.3-5.
20. Cardoza y Aragón, Luis, La nube y el reloj. México: UNAM, 1940.
21. Cardoza y Aragón, Luis, "La inquietud..."
22. Cardoza y Aragón, Luis, "Contra viento y marea". Guatemala: El Imparcial, Año XXIII, No. 8013, (sábado 27 enero, 1945); Año XXIII, No. 8016, (martes 31 enero, 1945); Año XXIII, No. 8019, (sábado 3 febrero, 1945).
23. Discurso al recibir el Emeritissimum de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala: Revista Alero, No. 1 (1970).
24. Cardoza y Aragón, Luis, Retorno al futuro. México: Ed. Letras de México, 1948. (p.163).
25. Pacheco, José Emilio, "Prólogo a Poesías completas y algunas prosas de Luis Cardoza y Aragón. México; Fondo de Cultura Económica, 1977.
26. Valdés, Carlos, "Entrevista a Luis Cardoza y..." (p.8-9-10).

27. Cardoza y Aragón, Luis, "La inquietud..."
28. Valdés, Carlos, "Entrevista a Luis Cardoza y..." (p.8-9-10).
29. Cardoza y Aragón, Luis, Dibujos de ciego, México: Siglo XXI, 1969. (p.89).
30. Cardoza y Aragón, Luis, Dibujos de ciego (22) en Quinta Estación. Costa Rica: EDUCA, 1972.
31. Cardoza y Aragón, Luis, Dibujos de... (p.9)
32. Cardoza y Aragón, Luis, Dibujos de... (p.113-114).
33. Valdés, Carlos, "Entrevista a Luis Cardoza y..." (p.8-9-10).
34. Cardoza y Aragón, Luis, "El arte de la crítica". Guatemala: Revista Alero, No. 20, Tercera Epoca, (septiembre-octubre 1976) (p.38-44).
35. Valdés, Carlos, "Entrevista a Luis Cardoza y..." (p.8-9-10).
36. Cardoza y Aragón, Luis, "Algo de lo que ha dado América Latina. Coaticue y Papini, Apolo y nosotros", Guatemala: Revista de Guatemala, Vol. VIII, No. 4, (abril-mayo-junio, 1947).
37. Cardoza y Aragón, Luis, Retorno al... (p.159).
38. Ibid. (p.159).
39. Cardoza y Aragón, Luis, Discurso al recibir el Emeritissimum...
40. Cardoza y Aragón, Luis, "La inquietud..."
41. Valdés, Carlos, "Entrevista a Luis Cardoza y..."
42. Gramsci, Antonio, "Criterios de crítica literaria" en Cultura y literatura. Barcelona: Ed. Península, 1973. (p.268).
43. Cardoza y Aragón, Luis, Retorno al... (p.163-164).

44. Cardoza y Aragón, Luis, La nube y el... (p.6).
45. Cardoza y Aragón, Luis, Discurso al recibir el Emeritissimum...
46. Cardoza y Aragón, Luis, "Contra viento y..."
47. Ibid.
48. Aguiar e Silva, Vitor Manuel, Teoría Literaria. Madrid: Ed. Gredos, 1975.
49. Mejía Sánchez, Ernesto, "Ensayo sobre el ensayo hispanoamericano" en El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. (Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Toronto, Toronto, Canadá, 24-28 agosto, 1969. Edición al cuidado de Kurt L. Levy y Keith Ellis) Toronto, Ontario: P. Malak, 1970.
50. Earle, Peter G., "El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria" en El ensayo y la crítica literaria en...
51. Corti e Segre, Maria e Cesare, I metodi attuali della critica in Italia. Torino: Edizioni RAI, 1977. (p.435).
52. Piaget, Jean, El estructuralismo. Barcelona: Ed. Oikos-Tau, 1974. (p.14).
53. Liano, Dante, La crítica literaria (Introducción a escuelas y métodos) en prensa por la Universidad de San Carlos de Guatemala.
54. Ducrot y Todorov, Oswald y Tzvetan, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México: Ed. Siglo XXI, 1978. (p.25).
55. Umberto Eco en La struttura assente, citado por Puglisi, Gianni Qué es verdaderamente el estructuralismo. Madrid: Ed. Doncel, 1972. (p.71-72).
56. Roalnd Barthes citado por Gianni Puglisi en Qué es verdaderamente... (p.73).
57. Todorov, Tzvetan, Qu'e est-ce que le structuralisme? París: Edictions du Seuil, 1973. (p.25).

58. Aguiar e Silva, Vitor Manuel, Teoría... (p.466).
59. Ibid. (p.479).
60. Ibid. (p.484).
61. Ibid. (p.484).
62. Ibid. (p.484).
63. Genette, Gérard, Figures III. París: Editions du Seuil, 1972. (p.15-16).
64. Ibid. (p.16).
65. Cardoza y Aragón, La Revolución Guatemalteca. México: Ed. Cuadernos Americanos, 1958.
66. Liano, Dane, La crítica...
67. Ibid.
68. Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1970, (p.71).
69. Jakobson, Roman "Poética" en Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix-Barral, 1975. (p.359).
70. Alonso, Amado, Materia y forma en poesía. Madrid: Gredos, 1969. (p.16-17).
71. Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis... (p.339).
72. Ibid. (p.440).
73. Ibid. (p.441).
74. Ibid. (p.443).
75. Quan Rosell, Stella de la Luz, "Luis Cardoza y..." (p.118).
76. Ibid. (p.127).
77. Ibid. (p.72-73).

78. Alazraki, Jaime, La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid: Gredos, 1974. (p.149).
79. Ibid. (p.418-419).
80. Ibid. (p.149).
81. de Torre, Guillermo, Historia de las Literaturas de Vanguardia, (Tomo II). Madrid: Guadarrama, 1971. (p.214).
82. Ibid. (p.214).
83. Ibid. (p.215).
84. Paoli, Roberto, César Vallejo. Opera poetica completa (II). Milano: Accademia, 1976. (p.11).
85. Ibid. (p.12).
86. Charry Lara, Fernando, "Cardoza y Aragón". Bogotá: Revista Eco, No. 167, (septiembre, 1974). (p.518).

B. Bibliografía específica

1. Obras de Luis Cardoza y Aragón consultadas

Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo. México: UNAM, 1969, Segunda edición.

Quinta estación. San José de Costa Rica: EDUCA, 1972.

Dibujos de ciego. México: Siglo XXI, 1969.

Poesías completas y algunas prosas. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

La nube y el reloj. México: UNAM, 1940.

Retorno al futuro. México: Letras de México, 1948.

Guatemala, las líneas de su mano. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

La revolución guatemalteca. México: Ed. Cuadernos Mamericanos, 1958.

México: pintura activa. México: ERA, 1961.

Círculos concéntricos. México: Universidad Veracruzana, 1967.

Discurso al recibir el Emeritissimum en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala: Revista Alero (No.1), 1970.

Traducción y prólogo de Rabinal-Achí: El varón de Rabinal, Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala. México: Ed. Porrúa, 1972.

Prólogo a Guillermo Toriello en Tras la cortina de banano. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

2. Artículos en revistas y periódicos

“Algo de lo que ha dado América Latina. Coatlicue y Papini, Apolo y nosotros”. Guatemala: Revista de Guatemala, (Vol. VIII, No.4, (abril, mayo, junio, 1947).

“En la Escuela de Artes Plásticas. Sobre las influencias del Renacimiento”. Guatemala: El Imparcial, No. 4102, (5 junio, 1933).

“La inquietud contemporánea. Fragmentos de una conferencia en la Universidad Nacional de México, sustentada en febrero de 1933. Primera de la serie”. Guatemala: El Imparcial, No. 4113, (sábado 17 junio, 1933).

“Apuntes para un libro. Niñez en Antigua”. Guatemala: El Imparcial, No. 7983, (21 diciembre, 1944); No. 7984, (22 diciembre, 1944); No. 7885, (23 diciembre, 1944).

“¿Peras al olmo? Apuntes de la situación de la cultura guatemalteca”. Guatemala: El Imparcial, No. 7998, (10 enero, 1945); No. 8000, (12 enero, 1945); No. 8002, (15 enero, 1945).

“Contra viento y marea”. Guatemala: El Imparcial, No. 8013, (27 enero, 1945); No. 8016, (31 enero, 1945); No. 8019, (3 febrero, 1945).

“El río. Novelas de Caballerías”. Guatemala: Revista Cuadernos Universitarios, No. 1, (marzo-abril, 1979).

3. Obras y artículos consultados acerca de Luis Cardoza y Aragón.

Benítez, Fernando, “Luis Cardoza y Aragón o el secreto de la eterna juventud”. México: Uno más uno; suplemento No. 569, (p.9 diciembre, 1978).

Castellanos Portillo, Edgar Rolando, Luis Cardoza y Aragón, formas en que se manifiesta su crítica de arte. (Tesis previa a obtener el título de Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Rafael Landívar). Guatemala, 1976.

Charry Lara, Fernando, “Cardoza y Aragón”. Bogotá: Revista Eco, No. 167, (septiembre, 1974).

Pacheco, Cristina, “Luis Cardoza y Aragón”. (Entrevista). Guatemala: Revista Alero, No. 25, Tercera Epoca, (julio-agosto, 1977).

Pacheco, José Emilio, "Prólogo a las obras de Luis Cardoza y Aragón". Bogotá: Revista Eco, No. 190, (agosto, 1977).

Quan Rosell, Stella de la Luz, "Luis Cardoza y Aragón" en Guatemala: una cultura de la ignominia. (Siete biografías y una entrevista). México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1972.

Revista Alero dedicada a Luis Cardoza y Aragón. Guatemala: No.25, Tercera Epoca (septiembre-octubre 1976).

Brañas, César, "Un poeta nuevo y nuestro". Guatemala: El Imparcial, (5 enero, 1924).

García Calderón, Ventura, "Un poeta guatemalteco, el más joven poeta actual de América". Guatemala: El Imparcial, (15 agosto, 1925).

Leiva, Raúl, "Ritmo de México: Luis Cardoza y Aragón". Guatemala: El Imparcial, (8 abril, 1942).

"Después de una polémica. Intelectuales jóvenes al lado de Luis Cardoza y Aragón". Guatemala: El Imparcial, (17 septiembre, 1942).

Brañas, César, "Ideas predominantes en Retorno al futuro de Luis Cardoza y Aragón", Guatemala: El Imparcial, (18 septiembre, 1948).

Vela, Arqueles, "Sincrónicas de Arqueles Vela: Luis Cardoza y Aragón". Guatemala: El Imparcial, (3 octubre, 1959).

Alvarez del Villar, Pedro, "Pintura y pintores de México: Orozco ante Cardoza y Aragón". Guatemala: El Imparcial, (2 enero, 1960).

"Obra sobre arte egipcio. Con valioso prólogo de un guatemalteco". Guatemala: El Imparcial, (9 abril, 1964).

Venegas, Roberto, "Libros de arte: México pintura de hoy". Guatemala: El Imparcial, (16 junio, 1965).

"Cardoza y Aragón ha sido propuesto para Premio Lenin". Guatemala: El Imparcial, (31 enero, 1970).

Guillén, Fedro, "Disco de Cardoza y Aragón". Guatemala: El Imparcial, (21 octubre, 1971).

Alarcón, César Adolfo, "Filosofía social en El Imparcial: Luis Cardoza y Aragón, año de 1945". Guatemala: El Imparcial, (14 marzo, 1975).

"El 15 de este mes entregan otro número de Serie Ediciones Populares de la Municipalidad". Guatemala: El Imparcial, (15 octubre, 1975).

Aguilera, Julio Fausto, "Luis Cardoza y Aragón: el poeta". Guatemala: El Imparcial, (13 noviembre, 1976).

Adler R., Mario, "De la Orden Diego de Porres en Antigua: Exaltación de personalidad de Pedro Pérez V. al recibir condecoración". Guatemala, El Imparcial, (19 junio, 1978).

Guillén, Federo, "Cardoza". Guatemala: El Imparcial, (16 diciembre, 1978).

Villacorta C., Jorge L., "Una visita a Luis Cardoza y Aragón". Guatemala: El Imparcial, (27 enero, 1979).

"Luis Cardoza y Aragón nos escribe". Guatemala: Revista Nuestro Pueblo y la Universidad, Año II, No. 4, (enero-febrero, 1969).

"Hombres y rumbos", (correspondencia entre el doctor Salvador Aguado-Andreut y Luis Cardoza y Aragón). Guatemala: Revista de Guatemala, Vol. III, Año I, Segunda Epoca, (octubre, noviembre, diciembre, 1951).

Mejía, José, "Guatemala, país desconocido". Guatemala: Revista Alero, Suplemento "Guatemala Adentro", 1.1, (agosto, 1970).

C. Bibliografía general

Adam, Antoine et al., Littérature Française (Tome Second: XIX^e et XX^e Siècle.) France: Imprimerie Larousse, 1968.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel, Teoría de la literatura. Madrid: Gredos, 1975.

Albizúrez Palma, Francisco, Estudios sobre literatura guatemalteca. Guatemala: Piedra Santa, 1973.

Alazraki, Jaime, La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid: Gredos, 1974.

Alonso, Amado, Materia y forma en poesía. Madrid: Gredos, 1969.

Arias, Arturo, "Hacia una crítica sociológica de la literatura." Guatemala: Revista Universitaria, Serie Separatas, Anuario II, II Epoca, No. 9, (1978).

Anderson Imbert, Enrique, Crítica interna. Madrid: Taurus, 1960.

Carrera de Wever, Margarita, Corpus Poeticum de la obra de Juan Diéguez Olaverri. Guatemala: Ed. Universitaria, 1969.

Castagnino, Raúl, El análisis literario. Buenos Aires: Nova, 1971.

Corti e Segre, Maria e Cesare, I metodi attuali della critica in Italia. Torino: Edizioni RAI, 1977.

de Torre, Guillermo, Doctrina y estética literaria. Madrid: Guadarrama, 1970.

de Torre, Guillermo, Historia de las literaturas de vanguardia. (Tomos I y II), Madrid: Guadarrama, 1971.

Ducrot y Todorov, Oswaldo y Tzvetan, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México: Siglo XXI, 1978.

El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. (Memoria del XIV Congreso de Literatura Iberoamericana, Universidad de Toronto, Canadá, 24-28 agosto, 1969. Edición al cuidado de Kurt L. Levy y Keith Ellis). Toronto: P. Malak, 1970.

“Encuentro hispanoamericano de escritores: análisis del ensayo”. Guatemala: Nuevo Diario, (5 diciembre, 1978).

Garaudy, Roger, Hacia un realismo sin fronteras. Buenos Aires: Lautaro, 1964.

Garaudy, Sartre y Fischer, Roger, Jean Paul y Ernst, Estética y marxismo. Barcelona: Martínez Roca, 1969.

Giménez Frontín, José Luis, Movimientos literarios de vanguardia. Barcelona: Salvat, 1973.

Goldmann, Lucien, L'illuminismo e la società moderna. Torino: Einaudi, 1967.

Gramsci, Antonio, Cultura y literatura. Barcelona: Península, 1973.

Guzmán Böckler y Herbert, Carlos y Jean-Loup, Guatemala: una interpretación histórico-social. México: Siglo XXI, 1971.

Hauser, Arnold, Storia sociale dell'arte. Torino: Einaudi, 1959.

Jakobson, Roman, Lingüística y Poética. Barcelona: Seix-Barral, 1975.

Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1970.

Liano, Dante, La crítica literaria (Introducción a escuelas y métodos). Guatemala: Ed. Universitaria (en prensa).

Liano, Dante, “César Vallejo, un poeta materialista” (Entrevista al doctor Roberto Paoli), Guatemala: 7 días en USAC, Epoca I, No. 5 (semana del 2 al 8 octubre, 1978).

Martínez Peláez, Severo, La patria del criollo. Guatemala: Ed. Universitaria, 1970.

Menéndez Quiroa, Leonel, "El compromiso socioestético del escritor". Guatemala: Revista Alero, No. 25, Tercera época, (julio-agosto, 1977).

Monteforte Toledo, Mario, Mirada sobre Latinoamérica. Costa Rica: EDUCA, 1975.

La Pesa, Rafael, Introducción a los estudios literarios. Madrid: Cátedra, 1974.

Lázaro Carreter, Fernando, Diccionario de Términos Filológicos. Madrid: Gredos, 1971.

Paoli, Roberto, César Vallejo. Opera poética completa (II) Milano: Accademia, 1976.

Piaget, Jean, El estructuralismo. Barcelona: Oikos-Tau, 1974.

Paz, Octavio, El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

Paz, Octavio, La búsqueda del comienzo. Madrid: Fundamentos, 1974.

Paz, Octavio, El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Pfeiffer, Johannes, La poesía. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

Pound, Ezra, El arte de la poesía. México: Mortiz, 1970

Portuondo, José Antonio, Concepto de la poesía y otros ensayos. México: Grijalbo, 1974.

Puglisi, Gianni, Qué es verdaderamente el estructuralismo. Madrid: Doncel, 1972.

Ramírez, Sergio, "Balcanes y Volcanes" en Centro América hoy. México: Siglo XXI, 1976.

Todorov, Tzvetan, Qu'est-ce que le structuralisme? París: Edition du Seuil, 1973.

Genette, Gérard, Figures III. París: Editions du Seuil, 1972.

Toriello Garrido, Guillermo, Tras la cortina de banano. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Torres-Rivas, Edelberto, "Síntesis histórica del proceso político" en Centro América hoy. México: Siglo XXI, 1976.

Yllera, Alicia, Estilística poética y semiótica literaria. Madrid: Alianza Editorial, 1974.