

Ramón Estuardo Urzúa Navas

**“Luis Cardoza y Aragón:
Maelstrom o el torbellino de la irreverencia”**

Asesora: M.A. María del Carmen Meléndez de Alonzo



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

Guatemala, agosto de 2002

Este estudio fue presentado por su autor como trabajo de tesis, previo a su graduación de Licenciado en Letras.

Guatemala, agosto de 2002.

Agradecimientos

- A mis padres* Por estos veintitrés años de ser el sustento de mi vida. Les ofrezco el corazón porque los amo, y mis neuronas, porque este logro es menos mío que de ustedes. Gracias, gracias infinitas.
- A mis hermanos* Por estar allí siempre, en las buenas y en las malas. Los quiero como quieren los hermanos: incondicionalmente y con las vísceras.
- A mis abuelos (Q.E.P.D.)* Especialmente, a Magdalena Aguilar Obregón Vda. de Navas.
- A mi familia en general* Por haberme dado el privilegio de compartir con ustedes sangres y vivencias.
- A todos mis maestros y maestras* Por sus aciertos y sus yerros, que de ambas formas se aprende. Por su guía y por haber contribuido a hacer de mí quien ahora soy, muchísimas gracias.
- A mi asesora* M.A. María del Carmen Meléndez de Alonzo, por su paciencia y por la confianza en mí depositada. Gratitud indeleble.
- A Gabriela N.* Por ser mi alma gemela (nos espera el *Tir 'N Beo*).
- A mis amistades* En especial (por orden alfabético) a Adelaida, Alba, Amparo, André, Ángela, Claudia, Dulce, Edgar Estuardo, Francisco, Geiby, Glenda, Ivonne, Jorge Raúl, José Antonio, Kelly, Manuel José, María del Carmen, Mónica, *el Muro*, Noemí, Oliver Josué, Oscar Alfredo, Raquel, René Eduardo, Rogelia (*in memóriam*), Vila, Virsa y Viveka –y a los y las que se me quedaron en el tintero, mil perdones-. Gracias por tolerarme todo este tiempo. Este logro también es de ustedes.
- A la Alianza Francesa de Guatemala* Especialmente a M. Boris Constans. (*Je remercierai toujours et mille fois ta précieuse aide à la recherche d'information pour pouvoir comprendre l'époque et les circonstances.*)
- A Luis Cardoza y Aragón* Por haberme enseñado que “la crítica se erige sobre la varia oscuridad de lo evidente.”

ÍNDICE

Introducción	9
I. Marco conceptual	
I.1. Antecedentes	11
I.2. Justificación	15
I.3. Definición del problema	16
I.4. Alcances y límites	17
Marco teórico	
II.1. El absurdo	19
II.2. Los deícticos	19
II.3. La estilística	20
II.4. Iconoclastia	21
II.5. Irreverencia	21
II.6. Isotopías discursivas	21
II.7. Parodia	22
II.8. Poesía	23
III. Marco metodológico	
III.1. Definición del método	25
III.2. Pasos o procedimientos	26
III.3. Objetivos	
III.3.1. General	26
III.3.2. Específicos	27
IV. Resultados de la investigación	
CAPÍTULO 1. BREVIARIO DEL MOVIMIENTO VANGUARDISTA	29
CAPÍTULO 2. HISPANOAMÉRICA Y SU INCURSIÓN EN LAS VANGUARDIAS	35
CAPÍTULO 3. LA GUATEMALA D'AVANT-GARDE	41
CAPÍTULO 4. <i>MAELSTROM</i> : LOS MARCOS DEL POEMA	55
4.1. El sueño de la razón engendra films telescopiados, o el género de <i>Maelstrom</i>	57
4.2. De torbellinos y vorágines: análisis titológico	59
4.3. Los epígrafes en <i>Maelstrom</i>	64
CAPÍTULO 5. LOS ELEMENTOS INTERNOS	69
5.1. <i>Maelstrom</i> para irreverentes: Contenido temático	69
5.1.1. Cuatro símbolos en <i>Maelstrom</i>	69

5.1.2.	Los tópicos en <i>Maelstrom</i>	74
5.1.3.	Las isotopías discursivas	78
5.1.4.	Determinación del tema	87
5.2.	El torbellino: La estructura textual	97
5.3.	El nivel gramatical	98
5.3.1.	El léxico y formas gramaticales de <i>Maelstrom</i>	98
5.3.2.	<i>Maelstrom</i> y sus figuras semánticas	102
5.3.3.	El uso de la sintaxis	104
5.3.4.	Nivel fónico	105
5.3.5.	Aspecto gráfico	107
5.4.	Nivel pragmático	109
5.4.1.	Primera persona	110
5.4.2.	Segunda persona	112
5.4.3.	Tercera persona	112
5.4.4.	Intertextualidad	114
CAPÍTULO 6. INTERPRETACIÓN FINAL		123

V. Conclusiones

127

VI. Bibliografía

129

VII. Anexos

135

VII.1. Luis Cardoza y Aragón: las líneas de su vida
(Reseña biográfica)

133

VII.2. Bibliografía *de* Luis Cardoza y Aragón

138

VII.3. Bibliografía *sobre* Luis Cardoza y Aragón

142

INTRODUCCIÓN

El primer centenario de Luis Cardoza y Aragón es un motivo para bordar entusiasmos aquende y allende nuestras fronteras. De entusiasmos, sí, pero cuando una figura de su talla se vuelve más o menos ornamental, más o menos mitológica, hace falta levantarle el polvo para que el entusiasmo se torne en reflexión. Y es que el coetáneo, colega y compatriota más célebre de Miguel Ángel Asturias –cómo omitir la sombra de un Nobel- nació hace poco más de cien años y le dio a Guatemala no sólo la lectura de las líneas de su mano, sino una obra cuya calidad aplauden los más reputados estudiosos. Y también le dio a México, su segundo nido –pues patria sólo hay una, ya lo dijo en vida-, la primera tentativa sistemática de juzgar una plástica que ya empezaba a delirar grandilocuencias. El hecho es que fundó escuela, y a partir de su intervención en la cultura mexicana, ya nada sería lo mismo. La vida lo abandonó en Coyoacán hace diez años, pero hace setenta y seis, dio a la imprenta un librito eléctrico y sonámbulo, en el marco de una no menos eléctrica y sonámbula ciudad como París. Ese librito era *Maelstrom*.

Cardoza, no lo olvidemos, vino al mundo en la barroca Antigua, pero años después, aquel espíritu curioso caería en la trampa reservada a los aventureros y a los lúcidos: la seducción del París de la desquiciada década de los veinte. Decenio desquiciado por vanguardista, y vanguardista por rebelde. ¿El antecedente? Una guerra mundial que entre 1914 y 1917 había costado a Europa el desencanto. Ante el horror de las metrallicas, las artes reaccionaron con náusea y, a la vez, con una lluvia de confeti. La literatura, cómo no, sufrió la más radical revolución de su historia. De resultas emergió un pelotón de partidarios de la causa heterodoxa con proclamas anticlásicas –y por ende, antiburguesas-, que en su conjunto se llamarán Vanguardia, como se verá más adelante.

Gómez de la Serna, Maples Arce, Huidobro, Borges, Brull, Marechal y Girondo, en el mundo de la literatura hispánica, son sólo algunos de los poetas “revoltosos” que en su momento hicieron a más de algún purista arrancarse los cabellos. Y allí con ellos está el Cardoza de los textos iniciales. El Cardoza de *Luna Park* (1924) y de *Maelstrom* (films

telescopiados), 1926, que ha caído en el olvido. Esta última obra constituye el objeto de este estudio. A manera de anécdota, valga decir que el autor de esta tesis se halló en la necesidad de transcribir, literalmente a puño y letra, la cuarta edición del texto original, único ejemplar de la obra existente en las bibliotecas nacionales, en poder de la que lleva el nombre de César Brañas¹. Y para la ejecución de este trabajo de escriba, valiosísimas fueron la venia de la licenciada Arely Mendoza, directora de la institución, así como la cooperación del personal que está bajo su cargo. Agradecimiento sinceros a ellos desde estas líneas.

Pero toda idea tiene su génesis, y si de rememorar se trata, parece conveniente mencionar que la idea de trabajar *Maelstrom* no fue parto de la nada. Y en efecto: la idea surgió como consecuencia de haber, de alguna manera, “descubierto” y estudiado la obra en mención, a propósito del Seminario de Literatura Guatemalteca dirigido por la M.A. Violeta De León de Moreno durante los dos últimos semestres de la carrera de Letras. Al autor de estas líneas le despertó la curiosidad un texto que ya era una provocación desde su título. Un texto que constituye de suyo una rareza, no sólo por su carácter de obra primeriza de Cardoza, sino por el aislamiento, acaso involuntario, que el texto ha sufrido por parte de la crítica.

Así las cosas, el foco de este estudio, como patente quedará en los objetivos, es el intento de demostrar la importancia de *Maelstrom* en su contexto, a partir de los elementos que la convierten en una obra irreverente.

¹ No obstante, tiempo después llegó a las manos de quien esto escribe el volumen de lo que presumiblemente sea la obra poética completa de Cardoza y Aragón, que contiene la versión íntegra de *Maelstrom*... en versión corregida. El texto fue editado por Lecturas Mexicanas, en el número 41 de su Tercera Serie, publicado en México en 1992. (Véase el apartado Bibliografía). Ésta será la edición con la cual se habrá de trabajar en adelante, salvo caso explícito de lo contrario.

I. MARCO CONCEPTUAL

I.1. Antecedentes

La evidencia es tajante: fuera del Seminario de Literatura Guatemalteca intitulado “El influjo de las vanguardias en la obra poética de Luis Cardoza y Aragón”², no hay, hasta el momento, ningún estudio sistemático, ni en forma de libro impreso, ni en formato electrónico o informático, que aborde desde una perspectiva crítica la segunda obra que Luis Cardoza y Aragón dio a la imprenta, es decir, *Maelstrom (films telescopiados)*. Hay, esto sí, abundantes publicaciones que se centran en la figura del poeta o bien en otras de sus creaciones, pero ningún texto, léase bien, ninguno tiene por objeto esa obra que ya es una extravagancia desde su nombre. Por lo tanto, sería ocioso y bastante inútil reproducir aquí la gama de publicaciones existente relacionada con Cardoza³.

Sin embargo, quizá convenga nombrar los libros más emblemáticos sobre la vida y obra del antigüeño, que están al alcance de cualquiera en las bibliotecas nacionales. Éstos son: *La índole polifacética de Luis Cardoza y Aragón en Guatemala, las líneas de su mano* y *Luis Cardoza y Aragón: líneas para un perfil* (Lucrecia Méndez de Penedo); *Luis Cardoza y Aragón: una estética del nuevo mundo* y *Luis Cardoza y Aragón, formas en que se manifiesta su crítica de arte* (Edgar Rolando Castellanos); *Asedio a Cardoza y Cardoza y Aragón, la voz más alta* (Marco Vinicio Mejía); *Luis Cardoza y Aragón, obra y compromiso...* (Lionel Méndez D’Ávila); *Luis Cardoza y Aragón: ciudadano de la Vía Láctea* (Roberto Díaz Castillo); y finalmente, un libro de reciente aparición que de momento no se encuentra más que en el extranjero: *Sólo venimos a soñar. La poesía de Luis Cardoza y Aragón* (Jorge Boccanera).

Y es que es tan poco y tan somero cuanto se ha dicho en relación con *Maelstrom* (con la excepción hecha de los más prolijos juicios de J. Boccanera, así como del Seminario

² PP. 77-111. Cf. Bibliografía.

³ Si se quiere conocer la bibliografía completa de Cardoza y acerca de él –o hasta donde sea posible-, refiérase a la sección de anexos de este documento.

ya mencionado), que nos tomaremos la libertad de citar ese poco textualmente, por orden cronológico. Son éstos, pues, los verdaderos antecedentes de crítica de la obra en mención:

Luis Cardoza y Aragón, representa, en América Central las tendencias más avanzadas de la poesía de hoy. Se anunció como tal con la aparición de su primer libro: *Luna Park*, editado en París, que refleja las inquietudes literarias de la postguerra de 1914-18. Del mismo género son sus poemarios *Maelstrom*, *Torre de Babel*, etc. Sus poemas, a veces desconcertantes, revelan la inquietud de un espíritu cosmopolita que ha discurrido por todas las latitudes, captando las emociones más diversas, en imágenes de un colorido y de una intensidad inolvidables. **Enrique Muñoz Meany.** (43: 400)

Maelstrom (1926), “films telescopiados” como lo indica el autor en el título de la obra, testimonia de nuevo la inserción del poeta en este nuestro siglo vertiginoso, el cual Cardoza ha amado intensamente, al tiempo que lo ha cuestionado en cuanto tiene de inhumano. “El poeta adopta una máscara funambulesca –señala [José Emilio] Pacheco- y habla por boca de un personaje, Keemby.” [...] A través de este personaje ficticio, se nos asoma, según Pacheco, el poeta a quien “todo pasado, en vez de lamentaciones o nostalgias, le da vigorosas sugerencias de futuro y alaba la novedad de cuanto le rodea: vida, colores, olores, sabores, música, supersticiones, pecado, sentidos, embriaguez, sueños, éxtasis”. **Francisco Albizúrez Palma.** (2: II, 209)

Su primera fase [de Cardoza] aparece todavía muy marcada por los movimientos vanguardistas de entreguerras –un festín irreverente al que accede abruptamente desde su monacal Antigua-: *Luna Park* y *Maëlstrom* [sic] rebosan ludismo juvenil. (42: 12)

Allá [en París] Cardoza encuentra lo que andaba buscando su espíritu juvenil e inquieto: amigos artistas, lecturas que lo ayudarán a entrecruzarse hacia la creación artística. Publica dos obras de tipo vanguardista: *Luna Park*, *Poema instantáneo de siglo XX*, (París, 1924), dedicado a Gómez Carrillo, lleno de vitalidad juvenil y dentro de la mejor experimentación de esas corrientes, y *Maëlstrom* [sic]. *Films telescopiados*. (París, 1926), donde acentúa el sentido lúdico del libro anterior, mediante la figura central de un “clown”. (p. 55) **Lucrecia Méndez de Penedo.**

La prosa de Cardoza fue hecha para la crónica. Prosa que salta, hace piruetas, se desarticula, extendiéndose en espirales y que, de vez en cuando, como para probar su fuerza funambulesca, se quiebra y retuerce en saltos mortales. Fuerza de la que hizo gala en forma telescopiada (...), en su libro *Maelstrom*. (40: 44)

En 1926, *Maelstrom* nació como la biografía de un paisaje, en medio de su amor [de Cardoza] por un recodo de camino. (...) En ocasiones, no supo si su protagonista era real o imaginario. Éste es asesinado por una sombra fugada del telón de un cinematógrafo. Luego queda flotando en las páginas restantes o sumergido en la memoria prenatal de quien lo concibió. La fauna del libro es vaga o sobrenatural. El revólver empuñado para matar se transforma en zanahoria, en el instante de mayor suspenso. (p. 71) **Marco Vinicio Mejía.**

Los libros iniciales de poesía, *Luna Park* y *Maelstrom*, este último con prólogo de Ramón Gómez de la Serna, uno de los protagonistas más destacados de los ismos, fueron lanzados en París en 1924 y 1926, respectivamente, y están plenamente alineados dentro de las corrientes en boga. (9: 17)

El guatemalteco aporta sus dos libros iniciales, *Luna Park* y *Maelstrom*, publicados ambos en París, a esa efervescencia que pretende fundar la modernidad a fuerza de nombrarla por sus aristas más llamativas. Está en el ojo del huracán rupturista y encarna con sus escritos la excitación de lo nuevo: el ritmo febril, las visiones cinéticas, el culto a la velocidad, el cosmopolitismo, el toque humorístico, el vértigo de las grandes ciudades, la fraternidad entre las cosas, la despreocupada bohemia, el gusto por experimentar y una preeminencia de la imagen de cuño ultraísta. (p. 37)

De todo este movimiento participa Cardoza con su libro *Maelstrom (Films telescopiados)*, donde se cruzan frases de Laforgue, juegos tipográficos, alusiones a Picasso, Baudelaire, Lautréamont, Apollinaire, Jacob, Cocteau, el suprarrealismo, imágenes cubistas, pasajes futuristas, Chaplin, Buster Keaton, todo salpicado con gran desenfado. (...) (p. 41)

Impregnado por el espíritu de indagación de los ismos de las primeras décadas del siglo, esgrimiendo el estilete de la ironía y el humor ácido de esos movimientos de apertura, el poeta guatemalteco ensancha su respiración en un rastreo que lo lleva a saltarse el convencionalismo de los géneros: escribe como quien describe una pintura, practica el montaje simultaneísta, introduce diálogos, coloca alteraciones tipográficas a la manera de los caligramas de Apollinaire, inventa algunos términos, practica juegos fónicos y cacofonías. (*Ibidem*)

La poesía en prosa de *Maelstrom* se toca con la prosa lírica de *El río*; un mismo impulso, aunque sesenta años después. Podría decirse que en la autobiografía caben sin esfuerzo muchos pasajes de *Maelstrom*; una búsqueda común los envuelve –el retrato, el aire de reflexión, el monólogo interior, el engranaje de la antítesis, las cavilaciones sobre el tiempo, el inventario caótico- y los resume una poética. (p. 61)

Ajeno a todo tipo de convencionalismos, la obra de Cardoza va conformando su propio sistema de referencias. Ya en *Maelstrom*, anota José Emilio Pacheco: “Cardoza había hecho estallar los géneros con un radicalismo que no se encuentra en ninguno de los que hasta 1926 había escrito en español prosa de vanguardia...” (p. 62)

En *Maelstrom* aparece ya el vértigo de la vida en la gran urbe, esa escenografía de cines, cafés, teatros, tranvías, calles transitadas, billares, monumentos, edificios, torres, pararrayos y grandes anuncios. La ciudad (y Cardoza enumera varias) constituye uno de los excitantes de la época. En uno de los textos, el Paisaje (así, con mayúscula) se convierte en el protagonista... (p. 63)

En los primeros libros de Cardoza la mención del cine es reiterada: en su *Luna Park* la imagen de un aeroplano que “fue a clavarse en la luna llena” nos presenta la archiconocida imagen de un filme de Georges Méliès, *Viaje a la luna*; en tanto *Maelstrom* –con el subtítulo de *Films telescopiados*- se inicia con el asesinato de su personaje, Keemby, en una acción que no hace distinciones entre pantalla y realidad. Una nomenclatura reconocible campea en las páginas del libro: Hollywood, Perla [*sic*] White, Chaplin, Josephine Baker, Buster Keaton, ralenti, plano oblicuo, Ville Lumière, etcétera. Por fin en una de sus imágenes más logradas, el poeta nos dice que la moneda del sol, caído en la hendidura del horizonte, hace funcionar “automáticamente el cinematógrafo de la noche”. (p. 88)

Jorge Boccanera.

La obra poética inicial de Cardoza, *Luna Park* –publicada a sus 20 años⁴- y *Maelstrom*, es un estallido, una ruptura de murallas y barreras de conciencia y lenguaje entre sus dos mundos: el que lo pre-formó y el que encuentra deslumbrado. Entonces se pierde. Es tan grande ese universo de palabras nuevas, de estilos, de formas de interpretar la realidad, tan impresionante, que lo avasalla y no alcanza a expresar todo lo que su conciencia capta a mayor velocidad; se desboca en el discurso pero descuida la forma, la coherencia, el ritmo interno; las imágenes futuristas explotan [*sic*] en un sentimiento incontrolado y en la violencia de la palabra. Incluso llega a hacerse ininteligible. Pero esa velocidad no impide que Cardoza se constituya en el máximo exponente de la Vanguardia en la poesía hecha por guatemaltecos y que logre, en el decurso de su obra, una voz que penetre en el lector con un mundo de símbolos que repite y repite a través de ella. **Marco Antonio Flores.** (29: 42)

Al publicar sus primeros poemarios en Europa –*Luna Park* (1924) y *Maelstrom* (1926)-, ha quedado atrás el modernismo de la adolescencia para ceder lugar al poeta embriagado de vanguardia y surrealismo, que escribe en París, lejos ya de su Antigua natal. (...) *Maelstrom* entrevera poesía y prosa. Prosa que es poesía. (Sentenciaba Shelley que distinguir entre ambas formas es un error vulgar). Lleva un epígrafe de Villiers de L'Isle Adam y está dedicado a Enrique Gómez Carrillo... (22: 45-46) Satánico poder imaginativo el de Cardoza. Ve en el Arca de Noé el primer circo del mundo. (p. 49) **Roberto Díaz Castillo.**

“Desde niño yo quise morder el mar”, dijo [Cardoza]. Y su niñez en La Antigua fue relevante, muy relevante. Explica su cosmopolitismo posterior, es la verdad, y sobre todo su ambición lírica. Eso de que era un “cosmopolita con ojos de niño antigüeño” (o una cosa parecida) es en efecto un veredicto genial sobre su propia persona, y allí hay una clave para explicar al autor de *Maelström*. **Maurice Echeverría.** (60: 22)

Por lo que atañe a la última tecnología, no se podrían omitir los escasos estudios que sobre Cardoza y Aragón se han dado a conocer a través de la internet. Los trabajos existentes en tal medio, como primera impresión, se circunscriben a aspectos meramente antológicos. A manera de dato general se puede citar el sitio electrónico llamado “Literatura Guatemalteca”: <<http://www.uweb.ucsb.edu/~jce2/lit.html>>, construido por Juan Escobedo Mendoza (Santa Bárbara University, California), cuya última revisión, al momento de la redacción de estas líneas, data del 14 de agosto de 2001. Digno de mención es que tal página contiene, además de una reseña biográfica y entrevistas hechas a Cardoza, la *Introducción* que José Mejía hiciera a su antología llamada *Poésie guatémaltèque du XXème siècle*, publicada en París en coedición bilingüe de la Fundación Suiza Simón I.

⁴ En realidad, Cardoza tenía más o menos veintitrés años cuando publicó *Luna Park*. El equívoco de Flores radica en dar por sentado lo que era una verdad hasta que, en 1995, Marco Vinicio Mejía demostró que Cardoza había nacido en 1901.

Patiño y Unión Latina. Tal texto incluye una escueta –pero no por ello despreciable– reseña de Cardoza, y es asequible en la dirección: <<http://uweb.ucsb.edu/~jce2/mejia1.htm>>. Además, la página web en mención incluye un vínculo a un estudio de Arturo Arias a propósito del poeta. El trabajo lleva el nombre de *Luis Cardoza y Aragón en el contexto de Guatemala, las líneas de su mano*. No puede omitirse, tampoco, la mención del sitio electrónico llamado “Proyecto Ensayo Hispánico” (<<http://ensayo.rom.uga.edu/>>), que engloba una bibliografía casi total de Cardoza y acerca de él, preparada por Roberto Fuertes Manjón (Midwestern State University), documento que con el debido permiso se consigna en la parte correspondiente a los anexos. Y, finalmente, existe la página web oficial de Luis Cardoza y Aragón, apoyada por los propios familiares del poeta, en la dirección electrónica <http://www.geocities.com/luis_cardoza_y_aragon/>.

I.2. Justificación

Visto está que la obra de Cardoza y Aragón ha sido estudiada desde una perspectiva totalizadora, pero no se dispone de ningún estudio específico sobre *Maelstrom (films telescopiados)*. Para decirlo en una palabra: aparte del ya mencionado Seminario, no hay antecedentes de crítica monográfica en relación con *Maelstrom*. Y si tal realidad es palpable, dedúzcase la falta de ensayos analíticos que ahonden en la irreverencia intrínseca de la obra.

Y a un año de haberse conmemorado el primer centenario de Cardoza, se estima necesario unir este estudio al coro de los festejos, saldar la deuda con las Letras y redescubrir un libro-duende, como llama Seymour Menton a los textos de los cuales se habla en todas partes pero que ninguno ha visto. La gran paradoja es que la tarea de obtener *Maelstrom* en librerías y bibliotecas nacionales, tratándose de una obra relativamente contemporánea de un compatriota, resulta virtualmente una proeza. Se obtuvo, entonces, por los medios y circunstancias anteriormente expresados (véase la introducción).

Ahora bien; ocuparse de tal texto se justifica, en primer lugar, porque de acuerdo con lo investigado documentalmente, no ha emergido ningún estudio monográfico que lo aborde. En segunda instancia, porque tampoco consta la existencia de un análisis de esa irreverencia que le es muy suya. Se trata, pues, de una perspectiva original en tanto no hay estudio que la preceda, con lo cual se espera favorecer el estudio de la posterior producción poética de Cardoza, y con ello, el estudio de la Vanguardia nacional.

I.3. Definición del problema

De los juicios de ciertos críticos de renombre, como Hugo Verani (cf. 58: 24), se podría colegir que Guatemala no aportó al movimiento vanguardista continental ninguna obra cimera. Y no es lo único: Verani llega incluso a afirmar, respaldándose en Saúl Yurkievich, que dos creaciones de Neruda, *Tentativa del hombre infinito* y *El habitante y su esperanza* (1926), “son los primeros libros que incorporan procedimientos surrealistas a la literatura hispanoamericana, en forma paralela al movimiento francés, sin ser tributarios de Breton.” (p. 36 y 38)⁵. No pretenderemos restar mérito ni a Neruda ni a ningún otro monstruo literario nimbado de gloria –eso sería infructuoso-; pretenderemos, sí, enfocarnos en *Maelstrom (films telescopiados)* para discordar no sólo planteamiento de Verani, sino para exponer que la segunda obra de Cardoza resulta ser un “torbellino” –como su nombre lo traduce- de irreverencia. Así, el problema queda planteado de la siguiente manera:

¿Es la irreverencia un recurso sustancial en Maelstrom (films telescopiados)?

⁵ “Neruda encuentra en el surrealismo –afirma Verani- la forma adecuada para representar su caótica percepción de la realidad, una cosmovisión identificada con lo informe, lo indeterminado, lo onírico, lo irracional y lo sensual, con el vitalismo desbordante y espontáneo” (p. 38). Basa sus juicios en los *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* de Yurkievich, libro donde tampoco se le da el justo crédito a Cardoza. Si a primicias vamos, todos y cada uno de los fenómenos que Verani ve en el surrealismo de Neruda, ya están presentes en Cardoza desde su primera narración, “El hombre sandwich” (1925), y en *Maelstrom* (publicado en 1926 pero escrito también en 1925).

I.4. Alcances y límites

El estudio tiene la pretensión de contribuir al conocimiento y valoración de *Maelstrom (films telescopiados)*, y quizá sirva para señalar rutas probables de futuros estudios de la obra, nunca para agotarlas. De modo que, conscientes de esta limitante, nos circunscribiremos estrictamente al estudio de la obra y de sus “marcos”, entendidos éstos según la nomenclatura del método que se empleará. Y como sólo pretendemos indicar el camino, no recorrerlo todo –lo cual iría más allá de lo exigible para un trabajo de esta naturaleza-, *Maelstrom* será analizada tanto en sus secciones poéticas (o propiamente versuales) como en sus secciones narrativas, dado que cada parte es complemento de la otra.

II. MARCO TEÓRICO

II.1. El absurdo

El absurdo tiene, según el DRAE, cuatro acepciones básicas. Absurdo puede ser lo contrario y opuesto a la razón, y por ello, carecer de sentido lógico. Puede también significar extravagancia o irregularidad, lo mismo que choque y contradicción. Y, por último, por absurdo entiende la Academia todo dicho o hecho irracional o disparatado. (Cf. 49: 14). La reducción al absurdo se propone, entonces, extraer conclusiones ilógicas o irracionales de un postulado lógico o racional, o viceversa.

Valga decir que todos estos postulados fueron abrazados en conjunto por los dramaturgos del segundo tercio el siglo XX, como Adamov, Ionesco y Beckett, para crear el llamado “Teatro del Absurdo”, que arrancó en Francia con las tendencias surrealistas de Jarry y Artaud. Y por curioso que suene, el absurdo implica marcados aspectos propios del existencialismo. Según Isabel Cárdenas de Becú, el absurdo conlleva inserto un escepticismo frente a los valores convencionales, que opta por revestirse de una pátina de comedia en vez de ser trágico, por medio de la presencia de personajes poco caracterizados, no importantes por su condición de personajes sino de símbolos. Y en este marco, importa presentar una situación más que el relato de una historia. (10: *pássim*).

II.2. Los deícticos

También llamados *indicadores*. Corresponden a nociones creadas por A. Greimas que remiten, en el discurso lingüístico (“la instancia de la enunciación”), a los vectores de lugar (espacio) y momento (tiempo).

Así, pueden servir de deícticos los pronombres (“yo”, “tú”), pero también los adverbios (o locuciones adverbiales), los demostrativos, etc. Se trata entonces, como se ve, de la enunciación enunciada cuyo papel puede percibirse a través de los procedimientos de desembrague y de embrague que simulan la instalación o la supresión de una distancia entre el discurso-enunciado y la instancia de su emisión. (33: 105)

Entonces, la función de los deícticos básicamente sería la de contextualizar el enunciado en función de las coordenadas espacio-temporales: yo, aquí, ahora.

II.3. La estilística

El estudio del estilo literario constituye uno de los legados del Romanticismo decimonónico, pues hasta entonces se juzgaba a las obras con el único criterio establecido por la preceptiva clásica o las normas académicas. Como consecuencia de lo anterior, desde hace ya siglo y medio se van formando, a juicio de Fernando Gómez Redondo, dos vertientes de análisis:

...por un lado, la vía historicista [...], y por otro, la visión existencialista, que consideraba que la obra literaria había de reflejar la experiencia de los individuos. Ese mundo interior es el que se pone de manifiesto a través del *estilo*, como expresión lingüística que es del pensamiento.

Se conforma, así, esta nueva orientación de los estudios humanísticos, denominada Estilística, centrada en la expresión lingüística que caracteriza a una obra, a un autor o a una época. (31: 59).

De esta manera inició el deseo de centrarse en el objeto poético y valorarlo desde sus potencialidades intrínsecas.

Valga aclarar que la rama de la Estilística en que se basa el método de análisis elegido para estudiar *Maelstrom* –como se verá más adelante–, es la Estilística genética (generativa), en la llamada “Escuela española”, dentro de la cual inscribieron sus ideas Dámaso y Amado Alonso, herederos de la tradición filológica hispana iniciada por Menéndez Pidal, y emparentados con la crítica alemana de Karl Vossler y Leo Spitzer. Al respecto, dice Gómez Redondo:

Comparte Dámaso Alonso las mismas posturas que los críticos alemanes: el rechazo a la historia de la literatura (entendida como repertorio frío y deshuesado de datos y de nombres) y la valoración que se concede al plano de la intuición, el único cauce por el que la obra puede crearse y actualizarse... (31: 77).

Por ello, el único límite de un estudio estilístico es la intuición del intérprete:

...el camino que siga el crítico ha de estar marcado por la intuición (Spitzer: “sacudida interna”), y ése es justamente el límite que la Estilística –como supuesta ciencia– posee: la posibilidad que otorga al crítico de ir reproduciendo los distintos

pasos que conforman la creación literaria, pero, a la vez, la incapacidad con que éste se encuentra de comprender, en todas sus consecuencias, qué es lo que ha provocado esa conexión [...] de significantes y de significados... (31: 78)

II.4. Iconoclastia

Aunque la Academia no haya aún admitido el término, con o sin tilde, la iconoclastia sería la actividad propia de los iconoclastas. Antiguamente, así era llamada cierta clase de herejes (siglo VIII) que abjuraba del culto a las imágenes sacras, las destruía y hostigaba a quienes les prestaban reverencia. Por extensión, la palabra iconoclasta pasó al lenguaje corriente como el nombre de quienes niegan y rechazan la autoridad debida a reglas, paradigmas, preceptos y preceptores. (Cf. 49: 1 137).

II.5. Irreverencia

Ni menos ni más que la falta de respeto o veneración que una persona tiene de otra, o de una cosa por lo que simboliza o recuerda. Irreverencia también es, según el DRAE, un dicho o hecho irreverente, es decir, “contrario al respeto o reverencia debidos” (50: 1 190). Se relaciona estrechamente con la ironía en todas sus variaciones (especialmente, con el sarcasmo), y fue uno de los bastiones de todo el movimiento vanguardista.

II.6. Isotopías discursivas

Ya en su *Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje* (p. 229), Greimas aclara que ha tomado el término “isotopía” en préstamo de las ciencias físico-químicas para insertarlo en el estudio semántico del discurso, en el marco de la Semántica Estructural (posteriormente, “análisis semiótico”). En cualquier caso, la isotopía literaria se entiende como una suerte de determinaciones que se suceden unas a otras para establecer una gradación no sólo sintáctica sino también semántica, y que posibilitan la lectura del texto

como una unidad homogénea. Dicho de otra forma, Gómez Redondo (p. 266) define a la isotopía como “la reiteración de fenómenos lingüísticos (fónicos y sémicos) los que permiten establecer esos contextos coincidentes que, de alguna manera, otorgan al texto su consistencia y su coherencia significativas” y, en consecuencia, el proceso de análisis “consiste en hallar los haces de isotopías que conforman las líneas de desarrollo del contenido de ese texto y, por tanto, que delimitan sus cauces de lectura.” (*Ibídem*)
Completa la idea Ángel Luján Atienza:

Para el análisis de la poesía es más útil la ampliación que Rastier (...) hace de este concepto para que abarque toda repetición de una unidad lingüística; es decir, la isotopía sería una repetición no sólo de elementos de contenido, y así se acercaría al concepto de recurrencia de Jakobson. El mismo Rastier (...) habla de las isotopías semiológicas como la posibilidad de redefinir lo que se entiende por tema de un texto. El tema resultaría, pues, de la determinación de una línea isotópica (...). Rastier (...) llega a distinguir entre isotopías semémicas (horizontales) y metafóricas (verticales), esto es, varias isotopías que comparten un mismo semema, pueden agruparse en una isotopía que las englobe a todas (metafórica) en un nivel superior. (38: 46)

II.7. Parodia

La Academia define *parodia* como:

La imitación burlesca, escrita las más de las veces en verso, de una obra seria de literatura. La parodia puede también serlo del estilo de un escritor o de todo un género de poemas literarios. (49: 1533)

Y añade que también es parodia cualquier imitación burlesca de una cosa seria. Como recurso, no consiste más que en presentar como degradado un pensamiento o idea que en principio eran elevados o circunspectos. Bajar lo elevado de su sitio excelso, y así desmitificarlo: he aquí la esencia misma de la parodia. Su cometido esencial vendría a ser, entonces, la puesta de los valores y comportamientos humanos en un terreno relativo, dado que aquello que parece relevante puede en realidad carecer de toda importancia, y a la inversa. Sus antecedentes se remontan hasta Aristófanes, cuando con su comicidad mordaz ridiculizó los vicios y virtudes de la Atenas de su época.

II.8. Poesía

Quizá se trate de la más inquieta de las nociones literarias y el más mutante de los géneros. Cada época la ha concebido de manera distinta, con lo cual se ha ensanchado el enorme caudal de connotaciones que su sola mención ha suscitado. Y así, desde la **ποίησις** (*poiesis*) de los griegos hasta la antipoesía posvanguardista del siglo XX, riadas de tinta han corrido bajo el fragor del linotipo. “Poesía eres tú”, sentenciaba Bécquer, en tanto que Aristóteles no la estimaba más que como **μίμησις** (*mímesis*), es decir, como imitación de la realidad –esencia de la cual participaba toda manifestación artística-. En su sentido más laxo, por poesía se entiende toda creación estética, mientras que en un sentido más restringido, puede designar bien un género literario, bien un poema lírico o bien una de las siete Bellas Artes.

Afirma Ángel Luján Atienza, a propósito del carácter inaprensible de la poesía:

El término mismo tiene su intrincada historia [...], pues por “poesía” se entendía en la época clásica todo tipo de ficción verbal, sobre todo en verso, como quedó establecido en la *Poética* de Aristóteles. Esta definición duró hasta el siglo XVIII. Lo que hoy entendemos por poesía es básicamente uno de los tres géneros (lírica) que a partir del romanticismo se han establecido como los grandes apartados que incluyen todas las obras literarias... (38: 10)

Pues bien, el asidero semántico más satisfactorio probablemente sea aquel en virtud del cual se entiende por poesía no una ciencia, sino un arte –porque su fin es la creación de la belleza por medio de la palabra-. Un arte que busca expresar bellamente –esto es, por medio del lenguaje y la imagen literarios- un universo de sentimientos, emociones, pensamientos e intuiciones de un “yo poético” que escribe a un “otro” que lee.

En suma, pues, poesía es un discurso estético (un lenguaje de arte, es decir, *artificio*, cfr. Jean Cohen, 20: 47) presente en todas las culturas, en el cual el poeta se autorrevela y hace catarsis, fijando en él un instante y sublimando así la realidad (29: *pássim*). A diferencia del resto de las artes, el carácter que mejor define a la poesía es su *inmaterialidad*, esto es –dicho por Muñoz Meany- que

...en la expresión de los pensamientos y afectos [la poesía] no se vale de la materia, sino de la idea misma, cuyo vehículo más directo es la palabra (43: 243),

y así se concilian los dos ejes antitéticos que Mallarmé opuso en su apotegma, es decir, las ideas y las palabras.

La forma tradicional de la poesía, que no la única, es el verso. “Prosa poética” o “poema en prosa” son dos nombres con que se suele distinguir al texto literario que, no obstante desdeñar la forma versual, exhibe un lirismo especial que lo distingue de esa prosa lineal cuyo fin no es precisamente la creación de la armonía. El poema en prosa, afirma Jorge Boccanera, es una forma “que Baudelaire tomó de Aloysius Bertrand y su *Gaspar de medianoche* para dar paso a *Spleen de París*.” (9: 62) Baudelaire fue seguido en Francia tanto por los simbolistas (especialmente P. Louis y P. Fort) como por los “malditos” –con Mallarmé a la cabeza-. Era una especie de reacción a la mecanización humana de la vida, durante la transición del siglo XIX al XX en las grandes urbes, y de manera especial en París. Hispanoamérica aceptó de buen grado la composición de poemas en prosa a partir de los modernistas (y Juan Ramón Jiménez en la esfera peninsular); luego los cultivarían los vanguardistas, como Vallejo –a pesar suyo-, y los surrealistas (desde García Lorca hasta Octavio Paz), sin excluir a Miguel Ángel Asturias ni a Cardoza y Aragón, pionero este último del poema en prosa vanguardista hispanoamericano, como señala J. E. Pacheco (cf. 9: 62).

III. MARCO METODOLÓGICO

III.1. Definición del método

La obra en mención será estudiada desde el enfoque propuesto por el método de análisis poético –aún no bautizado- de Ángel Luján Atienza, cuya elección no fue un asunto fortuito por las siguientes razones. En primera instancia, el objeto de estudio, *Maelstrom*, es un texto poco convencional por contener lo mismo prosa que poesía. Ante este reto, se estaba ante la tarea de encontrar un método que congeniara con una obra de tales características. Así fue como la elección apuntó, como ya se ha señalado, al método de análisis de Ángel Luján Atienza, crítico español contemporáneo que hereda toda la tradición estilística peninsular. Pero el método, que es estilístico sólo en su base, se enriquece con otros enfoques que resultarán menos inmanentistas, mismos que serán indicados en su momento.

El método, como ya se dijo, carece de nombre y apellido debido a su reciente aparición, y si bien en principio fue concebido para aplicarse a composiciones estrictamente poéticas –es decir, escritas en verso-, la naturaleza de *Maelstrom* es susceptible de ser analizada según este criterio sin que por ello se vulnere su esencia ni se fuerce ninguna interpretación. Entonces, pese a estar ideado para textos en verso, el método de Luján Atienza no contiene una sola etapa que entre en franca contradicción con la obra en mención; por ello se ha optado por seguirlo y, donde así se requiera, por adaptarlo, lo cual se indicará siempre en el transcurso del estudio. Es el propio Luján quien afirma, sin ninguna mención de la poesía en prosa o prosa poética, que quedan fuera de su método de análisis...

...los poemas épicos en verso, que pertenecen al género de la narrativa (por ejemplo, *El poema de Mío Cid*, o *La Araucana* de Ercilla), las obras dramáticas en verso (todas las del Siglo de Oro, por ejemplo) y los poemas didácticos en verso (por ejemplo, “El arte nuevo de hacer comedias”, de Lope). (38: 10).

III.2. Pasos o procedimientos

Éstos son los pasos o etapas del método:

- a) Análisis de los marcos del poema. Por “marcos” se entienden todos aquellos elementos fronterizos entre el exterior y el interior de la obra (aquí se procede a escudriñar el género literario o poético, el título del o los textos, así como las citas o epígrafes que los acompañan).
- b) Análisis de elementos internos, que son, según Luján Atienza:
 - b.1) El contenido temático (determinación del tema).
 - b.2) La estructura textual (determinación del tipo de estructura del poema, así como su grado de apertura –estructura abierta o cerrada).
 - b.3) El nivel gramatical (estudio del nivel léxico-semántico, incluidos los tropos; del nivel morfosintáctico, y del nivel fónico, con estudio de la métrica y las variaciones tipográficas).
 - b.4) Nivel pragmático (estudio de los deícticos de persona, deícticos de tiempo y lugar, así como de intertextualidad).
- c) Interpretación final.

III.3. Objetivos

III.3.1. General

Contribuir al conocimiento y valoración generales de *Maelstrom (films telescopiados)*, de Luis Cardoza y Aragón, por medio de un estudio monográfico de la obra a partir del método de análisis de Ángel Luján Atienza.

III.3.2. Específicos

- III.3.2.1.** Demostrar que la irreverencia es un recurso esencial en *Maelstrom (films telescopiados)*.
- III.3.2.2.** Plantear una interpretación de *Maelstrom* y de sus significaciones potenciales.
- III.3.2.3.** Identificar los probables aportes de *Maelstrom* al movimiento vanguardista.

IV. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1 BREVIARIO DEL MOVIMIENTO VANGUARDISTA

Vanguardia es el nombre común de las distintas corrientes artísticas nacidas en Europa durante los dos primeros decenios del siglo XX. Su marco temporal fue, por ende, al menos en el Viejo Continente, el período que medió entre las dos guerras mundiales. El mundo europeo entero olía entonces a violetas viejas, como afirma Ortega y Gasset que habría dicho Heine. Y es que unos años antes, Darwin y Freud habían reducido al ser humano a mero objeto de estudio, sujeto siempre a la tiranía del medio y de la herencia. De resultas, la voluntad de renovación y metamorfosis era patente en todos los reinos de las artes. D'Annunzio tenía razón: el dilema hamletiano ya no era ser o no ser, sino renovarse o morir. Ortega: “La humanidad necesita, periódicamente, sacudir el árbol del arte para que caigan todas las frutas podridas.” (57: 22) Y el momento de la poda había llegado anunciándose con fuegos de artificio y flatulencias.

El corte de caja del espíritu humano era de signo negativo por aquellos tiempos: la quiebra de los valores parecía exhibirse en aparador de neón. Con el gentil señorío del burgués absoluto y en un ambiente de incuria anímica, de hastío, de esplín llevado a sus últimas consecuencias, la única palabra que quizá resumiera el espíritu de aquella época era el caos. Sucedió más o menos esto: con desdén superlativo, las artes daban la espalda a una realidad concreta en cuyo seno eran capaces de producirse, todavía, infamias bélicas tamañas, previo a tirar de las orondas mejillas del “buen juicio” como infantil mueca de revancha. Habla la voz de la época en la pluma de Ortega: “Conviene arrancar el arte de las manos del buen burgués, donde ha caído prisionero, y hacerlo inconfortable –esto es, auténtico-. En vez de adaptarlo a las almas inertes, importa ensayar lo inverso: hostigar a las gentes para que sean capaces de él.” (57: 12-13) Dicho de otra manera, ya no había sitio para una burguesía selenófila. La Luna ya no estaba para ser adorada por un hato de románticos decadentes en busca de un puente desde donde suicidarse. El viejo canon y la

anciana preceptiva no estaban ya para seguir siendo embalsamados. Así, según David Vela, dos actitudes quedaban al artista: la primera, refocilarse en su orfanato metafísico, y la segunda, más catártica si se quiere, era una pulsión de lleno iconoclasta:

...no bastará con haber abandonado los templos, en cuya resonante soledad siguen siendo dignos e impasibles los dioses antiguos, nadie resiste a la sacrílega tentación de profanar lo altares del viejo rito y bajar de sus pedestales de fe a los ídolos de secular veneración. (57: 23)

En consecuencia, todas las nociones de coherencia se fueron por la borda del absurdo. La plástica restalló en todas las acrobacias, en todos los contorsionismos posibles que le habían sido proscritos por centurias de canónicas hormas. La realidad era un enorme y perfecto blanco para practicar el tiro del desafío frontal y la bofetada. Había que aplicar los sagrados principios del puño y la matraca, según la lúdica insolencia de Tzara.

Adelantándose a la sacudida bélica de 1914 proliferan casi simultáneamente varias corrientes revolucionarias –el cubismo pictórico (1907) de Picasso y Braque, el futurismo (1909) de Marinetti y la música atonal y dodecafónica (1909) de Stravinsky- unidas por un propósito común: la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas. Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada, que abren vías a una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los veinte. (58: 9).

Y esta nueva sensibilidad, desparramada en distintas vertientes, fue peyorativamente englobada en el apelativo de “ismos”. Dadá fue el detonante en Zúrich (al mismo tiempo que en París y Nueva York hacia 1915), tras el liderato del rumano Tristan Tzara; si bien la paternidad de aquellas pólvoras podría reclamarla para sí un italiano, Filippo Tomasso Marinetti, con su “Manifiesto futurista” fechado en 1912. Un futurismo que, en un arrebato de embriaguez por la era de la máquina, llegó a proclamar que un automóvil en movimiento era más hermoso que la Victoria de Samotracia⁶. Con todo, al dadaísmo, en palabras de David Vela, le cabe el mérito de haberse tomado “el trabajo de mostrar las ruinas y sancionar aquella destrucción” (57: 43) -esa destrucción del inventario de ilusiones de Occidente que la guerra había dejado como saldo-, y luego añade que “*Dadá*, con haber

⁶ “La declinación del futurismo –asegura Jorge Bocconera- tuvo que ver con el alejamiento de los llamados ‘florentinos’, la entrada de Marinetti a la Academia Italiana y su adhesión al fascismo.” (9: 48) Por otra parte, ya Juan Bonilla nos ha hablado “De cómo el futurismo quiso transformar nuestra concepción de belleza y acabó haciendo piruetas para divertir a un dictador”, que no era otro que Benito Mussolini. (Cf. *Clarín, revista de nueva literatura*. Año VI, No. 34, julio-agosto 2001. Oviedo, Asturias –España-, pp. 3-8).

sido una mueca, tuvo su razón de existir: el hondo dramatismo del payaso.” (57: 54) Después vino la secta del Surrealismo con sus tres evangelistas: Louis Aragon, Paul Éluard y André Breton –el apóstol del inconsciente literario-. Quisieron hacer de la literatura una labor mediúmnica entre el papel y las provincias de la mente –“dibujos de ciego”, que dirá Cardoza-, y el resultado fue casi siempre una impostura. La impostura devino dogma, y el dogma, moda⁷. Por ejemplo, en Londres, Salvador Dalí pronunció una conferencia con una escafandra encima como alegoría de su inmersión en la subconciencia⁸. Y esas masas zafias de *nouveaux riches* que no habían leído a Freud quedaban encantadas. Ya en la cima lo excéntrico, Breton llegó incluso a instalarse una temporada en el hospital Val-de-Grâce con los enfermos mentales⁹. Y si el Surrealismo fue, antes que un movimiento, una actitud ante la vida, otras capillas literarias menos afortunadas verían la luz con la durabilidad de un cuarto de hora.

Al parecer, Guillaume Apollinaire fue el primero en emplear la palabra “surrealista”, ello con el objeto de estampar un nombre explicativo a su obra *Les Mamelles de Tiresias*¹⁰. Y llegado fue el tiempo de buscar genealogías secretas. Recuerda David Vela que “Según Cocteau, serían Rimbaud y Mallarmé la primera pareja de la nueva generación poética; Cézanne acaso la manzana¹¹.” (57: 32-33) Por su parte, Louis Aragon reencuentra el primer canto de Maldoror, de Lautréamont –olvidado en aquel momento-, y enseguida lo da conocer a sus camaradas mediante la revista de Paul Fort. Poco después, *Los cantos de Maldoror* completos son editados por Royère (22: 90). Así, se quitaba el velo a los malditos de hacía medio siglo y se les convertía en estandarte. La poesía propuesta en aquellos tiempos condenaría a un destierro indefinido la racionalidad lingüística, la sintaxis coherente, el molde declamatorio y toda la herencia musical (rima, metro y estrofa); y esto, con el fin de hacer de la imaginación una gimnasia. Ello implicaba el culto a la imagen sorpresiva y visionaria, la exaltación del lenguaje como travesura

⁷ Véase la acrimonia con que Cardoza asume el Surrealismo. O mejor, la versión bretoniana del Surrealismo, en *André Breton atisbado sin la mesa parlante*.

⁸ Cf. 32: 191.

⁹ Véase 22: 91.

¹⁰ O *Las tetas de Tiresias*, véase 57: 58.

¹¹ ¿Alusión al famoso cuadro llamado *Manzanas y galletas*, que Cézanne pintó entre 1879 y 1880? En todo caso, cuarenta años más tarde, las manzanas eran ya un tópico vanguardista. Cardoza mismo, en un feliz despliegue de originalidad, afirma en *Maelstrom* que “los arlequines de Picasso se comen las manzanas de Cézanne” (16: 102).

(jitanjáforas) y la invención de nuevas formas de disponer del espacio tipográfico (caligramas). No se trataba ya de “vulnerar las reglas al servicio de la creación artística, sino de negarlas sistemáticamente, inclusive las que, hondamente arraigadas en la lógica del idioma, gobiernan la arquitectura sintáctica.” (57: 33) Así se crearía, para siempre, un nuevo efecto visual y una manera discontinua y fragmentaria de concebir la literatura. Alejo Carpentier parecía captar, en 1928, la síntesis de aquel espíritu nuevo, que basaba sus principios en

...el culto a la velocidad, la ponderación irreverente de los valores pretéritos, el amor al cinematógrafo, a los ritmos primitivos, el trasatlántico puesto a escala de pantufla, el desprecio ante las prudentes máximas veneradas por nuestros padres, la bancarrota de algunos principios considerados, hasta hace poco, como normas morales inamovibles... (58: 145)

Y sin embargo, la Vanguardia no pasó de ser fervor de juventud para muchos de sus creadores. Con decir que Marinetti, “cruel venganza de la lógica, fue a parar en tranquilo conservador de museo.” (57: 36). Jean Cocteau y Marcel Achard acabaron arrellanados en las poltronas de la *Académie française*, es decir que fueron absorbidos por el *establishment* que con tanto ahínco habían defenestrado. Luigi Pirandello se declaró abiertamente fascista desde 1924 (diez años más tarde, el mismísimo Hitler asistiría al estreno de *La favola del figlio cambiato*¹²). Antonin Artaud, “gran señor de la miseria”, era presentado hacia 1936 por Cardoza, ya éste en el país azteca, “en conferencias auspiciadas por la Alianza Francesa y la Universidad de México para que pudiera ganarse unos centavos”¹³; conferencias, dicho sea de paso, dirigidas a media docena de personas cuando mucho, donde además nadie hablaba francés¹⁴.

Con todo, a pesar de ser efímeras, las vanguardias metieron en las artes un poco de *New Age* y de canchán, y les legaron un efecto tangible aún hoy en su escala de valores. Allí está el poder de la contracultura. Por lo concerniente a la literatura, aquellos díscolos manifiestos tendrían en ella el mismo efecto que tuvieron en el cristianismo occidental las

¹² O *La fábula del hijo transformado*. Véase 32: 183.

¹³ Cf. 9: 23-24.

¹⁴ En estos días, la última gran bufonada de tal calibre -ironía del *establishment*-, ha sido la noticia del nombramiento de “Su Majestad Satánica”, Mick Jagger, nada menos que como Caballero del Imperio Británico.

noventa y cinco tesis de Lutero clavadas a las puertas de la catedral de Wittenberg. La Reforma llegó aquí y allá, y llegó para quedarse.

He aquí una sinopsis de fechas y obras que marcaron el decurso de la literatura entre 1921 y 1928:

1921

- Roma, 10 de mayo. Estreno de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello.

1922

(*Annus mirabilis*)

- Jacinto Benavente recibe el premio Nobel de Literatura.
- Edición príncipe del *Ulises* de James Joyce.
- *Tierra baldía*, por T. S. Eliot.
- Virginia Woolf: *Jacob's room*.
- *Later poems*, por W. B. Yeats.
- *Babbitt*, por Sinclair Lewis.
- *Fantasia of unconscious*, por D. H. Lawrence.

1923

- Jorge Luis Borges: *Fervor de Buenos Aires*.

1924

- Luis Cardoza y Aragón: *Luna Park* (con *entrée* de José D. Frías).
- André Breton: primer *Manifiesto Surrealista*.
- Thomas Mann: *La montaña mágica*.

1925

- 31 de octubre. Cardoza y Aragón: “El hombre sandwich” (relato surrealista, *El Imparcial*, p. 5.)
- José Vasconcelos: *La raza cósmica*.
- José Eustasio Rivera: *La vorágine*.
- Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*.

1926

- Luis Cardoza y Aragón: *Maelstrom (films telescopiados)*, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna.
- Pablo Neruda: *Tentativa del hombre infinito* y “El habitante y su esperanza” (relato).
- Valle-Inclán: *Tirano Banderas*.

1927

- Año gongorino. Sevilla: 16 de diciembre, surgimiento de la Generación del 27 (Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego.)
- Virginia Woolf: *Al faro*.
- Primera cinta sonora de la historia: *El cantante de jazz*.

1928-29

- *Un perro andaluz*, filme surrealista al alimón entre Luis Buñuel y Salvador Dalí.

CAPÍTULO 2

HISPANOAMÉRICA Y SU INCURSIÓN EN LAS VANGUARDIAS

En principio, la Vanguardia fue en Hispanoamérica una especie de bisagra entre el Modernismo y el Criollismo. Mientras en Europa se buscaba el desquicio de la realidad y de sus postulados lógicos a través de las artes en general, y de la poesía en particular, en Hispanoamérica fueron dos, según Teodosio Fernández, los grandes precursores de estas tendencias: Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig. El primero, con sus metáforas audaces y su lenguaje coloquial conjugados en *Lunario sentimental* (1909), y el segundo, con su aplicación de neologismos y su riqueza metafórica –que incluso podría llegar al hermetismo onírico-, no son sino las manifestaciones más experimentales de un modernismo decadente. Otros antecedentes son: Ramón López Velarde, Luis Carlos López y Baldomero Fernández Moreno. Todos ellos, autores de un tipo de poesía criollista y a la vez introspectiva.

Dudas fuera, César Vallejo es el poeta que lleva a los límites la conquista de un subjetivismo que pretende ser una nueva visión de la realidad. Ya en *Los heraldos negros* (1918) construye una poesía complejamente simbolista, llena de imágenes de cuño modernista e irregularidades métricas y rítmicas. Es un tipo de creación que busca desde entonces la expresión de los sentimientos aun sabiéndolos inefables. De aquí que Vallejo insista en plasmar su desasosiego ante la vida, en la imprecación a un Dios indolente, y en la solidaridad para con el hombre que sufre. El hermetismo de Vallejo, no obstante, alcanza su clímax en *Trilce* (1922), poemario en que predomina la arquitectura osada y el lenguaje oscuro, despojado de prosaísmo y a la vez espejo directo de angustias y subjetivismos. En síntesis, trátase de una poesía que busca la liberación de ataduras retóricas o meramente narrativas. Pese a todo, Vallejo, por su propia naturaleza, fue esquivo a la hora de aceptar encuadres en cualesquiera de los “ismos”. No se olviden las encendidas polémicas que sostuvo con jóvenes poetas como el cubano Alejo Carpentier, el venezolano Arturo Uslar Pietri o el chileno Vicente Huidobro (58: *pássim*).

Creacionismo, Ultraísmo y Estridentismo, fueron los más importantes de entre la miríada de movimientos de Vanguardia. El primer movimiento pretendía “hacer florecer” en el poema realidades ajenas al mundo, sólo presentes en la mente del poeta, que deviene de esta forma creador de nuevas realidades¹⁵. Con este fin se suprimió la puntuación y se convocó a las creaciones ideográficas con toda libertad. En esta tendencia es posible ubicar a poetas del calibre de un José Juan Tablada (creador de los “poemas ideográficos” y dador sistemático de valores visuales a la poesía en castellano), o un Vicente Huidobro. Éste fue la gran figura del vanguardismo hispanoamericano. Obras suyas como *Horizon carré* (1917), *El espejo de agua* (1918), *Manifiestos* (1925) o *Altazor* (1931), demuestran su búsqueda por un lenguaje que rechaza toda referencia a la realidad externa al poema, para lo cual se vale de asociaciones insólitas y aventuras lingüísticas que reducen el poema a sus valores fónicos. La producción de la última etapa de Huidobro coincide con el Vallejo de *Trilce*, en el sentido de interpretar con preclara lucidez el absurdo de la existencia.

Con la llegada de Huidobro a España en 1918, la inquieta juventud madrileña vio en él al gurú de la novedad poética. Rafael Cansinos Asséns fue la figura central en torno a la cual se reunían algunos jóvenes poetas que pretendían cambiar el rumbo y romper con la tradición vigente. Así fue como se logró un movimiento al que denominaron *Ultraísmo*. En esta corriente es rastreable el influjo de la vanguardia europea en general, y del creacionismo en particular. A ello se deben las imágenes abundantes, la sucesión de metáforas y la imposición del verso libre. Jorge Luis Borges fue uno de los mejores teóricos de este movimiento en España –junto con Guillermo de Torre– y su embajador en Hispanoamérica, a su regreso a Buenos Aires en 1921. Y si bien Borges fue una suerte de “disidente” del ultraísmo al decantarse por el sencillismo lingüístico y los paisajes arrabaleros (*Fervor de Buenos Aires*, 1923), e incluso al encontrar un mundo propio e inédito, ello no restó que años antes fuera el gran promotor de la Vanguardia por medio de

¹⁵ Nada de original hay en este postulado, toda vez que Huidobro, como él mismo confiesa, parafraseó las palabras de un poeta aymará: “El poeta es un dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover” (Cf. “La création pure. Essai d’esthétique”, 58: 209); palabras que más o menos repetiría Paul Valéry: “*Pour un poète, il ne s’agit jamais de dire qu’il pleut. Il s’agit de créer la pluie.*” (12: 23)

revistas como *Proa* o *Prisma*¹⁶, foro desde donde se expresaron algunos poetas como Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal u Oliverio Girondo. Éste fue especialmente clave en el aporte de neologismos, metáforas osadas y referencias al entorno urbano, sobre todo en poemarios como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), o en otros donde permaneció fiel a la vanguardia (*Espantapájaros*, 1932; *La masmédula*, 1954).

Otros caminos fueron hallados en la reivindicación de la poesía gauchesca, su riqueza metafórica y su consecuente introducción de personajes populares y ambientes campesinos, que seguían la tradición ya iniciada por Evaristo Carriego. A esta tendencia pertenecen, por ejemplo Baldomero Fernández Moreno, Nicolás Olivari o Roberto Mariani, que compartían con Borges la temática porteña. La revista *Martín Fierro* (1924-1927) –de aquí el *martínfierrismo*– desempeñó un papel preponderante en la acogida a la vanguardia argentina que se conjugaba con los rasgos propios de la idiosincrasia de aquella nación.

Valores análogos adquirió el *Estridentismo* mexicano, movimiento al que Cardoza llamó “el futurismo de los pobres”, cuyo máximo representante fue Manuel Maples Arce (*Andamios interiores*, 1922; *Urbe*, 1924; *Poemas interdictos*, 1927). Esta tendencia ensambló una apología al mecanicismo con la irreverencia dadaísta en cuanto al desprecio por todo lo convencional. Se exaltó a las masas obreras lo mismo que al mole de guajolote¹⁷. Y es que quizás el Estridentismo mexicano haya sido la más osada, la más irreverente de todas las vanguardias hispánicas, y Maples Arce, su oráculo, acaso haya sido el más espadachín de todos los iniciados en el continental disparate. No se trataba de una vanguardia inocua, sino de un movimiento con intenciones a todas luces guerreristas. En su “Comprimido Estridentista”, Maples Arce ordenó que muriera el cura Hidalgo, envió a Chopin a la silla eléctrica y proclamó la aristocracia de la gasolina, entre otros chirridos de similar talante. Un cauce afín encontró la vanguardia peruana en Carlos Oquendo de Amat (*5 metros de poemas*, 1927), que pronto se sesgó por la ideología de izquierdas con tintes

¹⁶ En 1921, Borges y coautores del manifiesto del Ultraísmo afirmaban con la infalibilidad de un Papa que proclamase una bula: “Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja –más allá de las cárceles especiales y temporales– su visión personal. Ésta es la estética de Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo...” (58: 251)

¹⁷ *Ibid.*, pp. 83-91.

indigenistas. Otra vanguardia digna de mención es la puertorriqueña, con el *euforismo*, *noísmo*, *atalayismo*, y sobre todo, con el *diepalismo* (o descubrimiento de valores fónicos y efectos onomatopéyicos del lenguaje) de José I. de Diego Padró y Luis Palés Matos.

Pero no siempre el movimiento de vanguardia fue la tendencia dominante. De hecho, es difícil establecer la transición entre el posmodernismo y la Vanguardia incluso en obras de un mismo autor. A veces los poetas se mostraban criollistas y patriotas (como en el caso de Cuba) o preferían la poesía “pura”, como Mariano Brull. Éste es caso notable por sus relaciones con Paul Valéry en Francia, así como por su producción, donde se acentúa un derivado simbolismo y lenguaje utilitario, en busca la expresión de lo inefable y la evasión de sentimientos y emociones prosaicos. Así lo demuestra en *Poemas en menguante* (1928). Consecuencia de este afán de expresión etérea fue el descubrimiento de la “jitanjáfora” (vocablo sin significación precisa empleado generalmente por sus valores onomatopéyicos) por Alfonso Reyes.

Párrafo aparte merece la denominada poesía negrista o afroantillana, propia de las islas del Caribe. Esta producción se caracterizó por su constante hurgar en la cosmovisión del negro y del mulato, hasta entonces vistos como meros objetos de sensualidad o de exotismo pintoresco. Aparte de la exaltación de la vida campestre del negro caribeño, esta poesía ofrece muy apropiadamente, a efectos de reproducir el habla de los campesinos afroantillanos, deliciosos juegos rítmicos, jitanjáforas, onomatopeyas e imágenes muy líricas. Además, se caracterizó por el especial interés –casi fascinación– que ejercieron la vida espiritual (danzas rituales, magia, ceremonias) y la situación social de aquella etnia. Destacados poetas fueron los cubanos Emilio Ballagas (*Motivos de son*, 1930; *Cuaderno de poesía negra*, 1934), Ramón Guirao (*Órbita de la poesía afrocubana*, 1927-1937; 1938) y Nicolás Guillén (*Poemas mulatos*, 1931; *West Indies Ltd.*, 1934).

En Hispanoamérica jamás cuajó de manera radical el Surrealismo, al menos tal como era entendido en la Europa de Breton. De hecho, en sus principios, ni Huidobro ni Vallejo, dos hispanoamericanos en el Viejo Continente, lo vieron con buenos ojos. Criticaban sobre todo la escritura automática, uno de los pilares de un Surrealismo que

pretendía así acceder al funcionamiento real del pensamiento humano. Sin embargo, en este continente lo que se buscaba era más bien un acercamiento al mundo onírico, al mundo del inconsciente y sus verdades inéditas, de manera que se pudiese penetrar en una realidad cuasi-mágica e inalcanzable para la razón. Pero, sobre todo, el Surrealismo fue una actitud de rebeldía que, en su afán por acercarse a esa *otra* realidad, pretendía comunicarse con el lector sin la exclusión del deseo de aproximación al enigma y los secretos cósmicos. Y vale decir que los poetas hispanoamericanos, en general, nunca adoptaron el Surrealismo sino en función de un proceso de evolución personal a partir de las primeras vanguardias.

En opinión de Teodosio Fernández, la tríada conformada por el chileno Rosamel del Valle, el peruano Martín Adán y nuestro Luis Cardoza y Aragón¹⁸, se caracterizó por una actitud que dentro del Surrealismo adoptó preocupaciones esteticistas, en tanto que otros más ortodoxos siguieron los pasos de Breton al pie de la letra¹⁹. Es el caso de Aldo Pellegrini y su grupo bonaerense (revista *Que*, 1930), César Moro (*La tortuga ecuestre*, 1957) y Emilio Westphalen (*Las ínsulas extrañas*, 1933). Necesaria es la mención del renovado Surrealismo argentino en las figuras de Olga Orozco o Alberto Girri, cuya obra halló cabida primera en revistas como *Arturo* (1956) y *A partir de cero* (1956).

Y si hemos de hablar de figuras señeras en el Surrealismo hispanoamericano, la mención de Octavio Paz se convierte en parada obligatoria. A partir de los años cuarenta, el Nobel mexicano entra en contacto con el movimiento, hecho que aunado a la lectura de sus compatriotas “contemporáneos”, de los poetas de la Generación del 27 española, así como de los clásicos recién reivindicados, influyó para la creación de un tipo de poesía apenas tocada por la realidad social, y más bien estéticamente depurada y culta. Se trata de una poesía, en fin, rebelde, que combina el onirismo con la búsqueda de la espiritualidad –enriquecida por el pensamiento oriental y los mitos hindúes–, el existencialismo con los secretos cósmicos, y el absurdo de vivir con el reencuentro del pasado. Sus obras más

¹⁸ Lucrecia Méndez de Penedo ha analizado detenidamente las particularidades del Surrealismo cardociano. Véase 42: 47-68. Más sobre el tema en Méndez D’Ávila (41: 126-139), Díaz Castillo (22: 90-102), M. V. Mejía (40: 71-89) y J. Boccanera (9: *pássim*).

¹⁹ Cf. 28: 71-72.

próximas al surrealismo son *¿Águila o sol?* (1951), *Semillas para un himno* (1954), *Piedra de sol* (1957) y *La estación violenta* (1958).

Finalmente, entre 1955 y 1962, Colombia vivió una etapa surrealista en torno a la revista *Mito*, que agrupó a poetas como Fernando Charry Lara, Jorge Gaitán Durán y Álvaro Mutis. Todos unidos por su rebeldía y su afán en querer acercarse a la realidad desde los caminos de lo irracional.

CAPÍTULO 3

LA GUATEMALA D'AVANT-GARDE²⁰

La audacia comenzó en 1915. Entonces presenciaba la recoleta ciudad de Quetzaltenango el parto más excéntrico de una generación aún narcotizada por los sopores modernistas. La obra: “El hombre que parecía un caballo”. El autor: Rafael Arévalo Martínez (1884-1975). Porque aquella narración, delirante y prodigiosa, fue una epifanía. Una revelación y una aventura. Fue Surrealismo puro, digámoslo de una vez, alumbrado cuando a este movimiento aún le faltaban nueve años para que André Breton le extendiera el acta oficial de nacimiento en el consabido “Manifiesto”.

Y es que “El hombre que parecía un caballo”, con esa atmósfera construida entre gemas y pozos profundos de almas sibilinas; con esa fábula de la estima decreciente que profesa un hombre por un hierofante con características equinas (el “Señor de Aretal” o “Señor de los topacios”, inspirado en la figura real del poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob); con esa magia, en fin, que trasunta la frustración por descubrir que el héroe admirado no posee más arcanos que los que revela poco a poco su naturaleza animal, mereció en su día los elogios del mismísimo Darío, a la sazón residente en Guatemala. Y en efecto, el gran nicaragüense creyó ver en este cuento de Arévalo un solo y vago precedente: *Los cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont (1869)²¹. Cuéntase que el pontífice del Modernismo, henchido de entusiasmo, expresó a Arévalo su aquiescencia en estos términos:

Tu obra, fuera del caso único del terrible conde, no tiene igualdades ni analogías ni precedencias. ¿Qué minas nuevas en subsuelos desconocidos, entraste a explotar? ¿Qué filones no sospechados saqueaste? (2: II, 78)

Pero el juicio de Darío está incompleto, por cuanto no toma en cuenta más que los precedentes literarios sin la *circunstancia* de la que ya advertía Ortega y Gasset. Apenas

²⁰ Este capítulo constituye una ampliación de un estudio presentado por el autor como parte integrante del Seminario de Literatura Guatemalteca *El influjo de las vanguardias en la obra poética de Luis Cardoza y Aragón*, octubre de 2001.

²¹ En realidad, Darío comete una hipérbole. En *Los cantos de Maldoror* hay blasfemias descarnadas donde en Arévalo Martínez sólo puede haber, quizá, un sugerido agnosticismo, envuelto formalmente en lo mejor de un Modernismo decadente.

una década atrás (1905), Albert Einstein había levantado el cortijo por haber instituido la Teoría de la Relatividad. Y en 1900, Sigmund Freud había publicado su interpretación de los sueños. Es así como Arévalo Martínez construye, en “El hombre que parecía un caballo”, una tramoya onírica que no puede sino estar influida por una visión psicoanalítica de la realidad. En palabras de Seymour Menton, citado por Albizúrez Palma, “La trama y el suspenso desaparecen completamente y el cuento se transforma en un psicoanálisis inspirado en los escritos de Freud.” (2: II, 79) Y con esto, nuestro compatriota se convierte paladinamente en el precursor del Surrealismo. Curioso desafío: una vanguardia *antes de tiempo*, si cabe la expresión, cuando Franz Kafka era empleado público en espera de publicar *La Metamorfosis* (1917) y James Joyce era profesor de inglés en Zúrich, a siete años de distancia de ver su celeberrimo *Ulises* en los anaqueles de las librerías (1922). Un Surrealismo concebido cuando Gabriel García Márquez y toda la grey del *Boom* ni siquiera soñaban con ser embriones.

“El hombre que parecía un caballo” funda escuela. Le cabe el nada modesto mérito de haber establecido el psicozoomorfismo: esa técnica por medio de la cual los personajes son identificados con ciertos animales, según su predisposición psicológica. Así las cosas, no pocos críticos han visto en esta joya de la narrativa posmodernista no sólo el anticipo del Surrealismo, sino también el precedente de obras como *El rinoceronte* de Ionesco (2: II, 79) o el *Bestiario* de Cortázar.

Pero Rafael Arévalo Martínez, *rara avis* en la llamada Generación de 1910²², con su voluntario ostracismo, cierra las valvas de lo que pudo haber sido una producción de mayor alcance. La desbordada imaginación “protovanguardista” del famoso cuento no halló continuidad. Y Guatemala vuelve a quedar, con respecto al afán renovador de la literatura, en la más oscura inopia, en ese anonimato cultural que tanto daño inflige a los pueblos.

Pues bien, más o menos el mismo año de la publicación de la narración que coronó de gloria a Arévalo Martínez, una tropa de nihilistas, con Tristan Tzara como adalid, crea

²² También llamada generación del cometa (como coincidencia por la aparición, ese mismo año, del cometa Haley). Constituye el núcleo más representativo del Modernismo en Guatemala, agrupado alrededor de la revista *Juan Chapín*. A este grupo pertenecieron, asimismo, José y Carlos Rodríguez Cerna, Félix Calderón Ávila, Jorge Valladares Márquez, Francisco Fernández Hall y Alberto Velásquez. (Cf. 2: II, 28).

en Zúrich el movimiento *Dadá* (cuyo levantisco “Manifiesto”, productor de ampollas y escozores entre la encorsetada intelectualidad de la época, no se publica hasta 1918). Pero, como hemos visto dos capítulos atrás, había ya un precedente en el “Manifiesto futurista” de Marinetti y compañía. Lo propio puede decirse con el Imaginismo inglés (1914) representado por Ezra Pound, o con el Cubismo literario de Guillaume Apollinaire (1914); movimientos todos que contribuirían, a la postre, a determinar la singladura del Surrealismo, *súmmum* y síntesis de aquello que todas estas corrientes tenían en común: el afán iconoclasta, el espíritu de cambio y la fractura de la coherencia lógica de la realidad. El mundo era entonces un hervidero, un vendaval de acontecimientos que cambiarían la faz de la Historia. Y es que el panorama era de vértigo: una revolución que ponía a México en la palestra, a causa de una justa lucha por la tierra en manos oligarcas (1910); la primera gran guerra que enfrentaba a las potencias europeas (1914-1917); y un movimiento bolchevique que en Rusia destronaba a tiros el imperio Romanoff para instaurar el sistema socialista (1917).

Y en Guatemala: un mutis general impuesto por la tiranía de Manuel Estrada Cabrera. Un mutis, valga decir, roto por el grupo cívico que en 1920 derribó al dictador, quien por 22 años había tenido maniatada a la población. De aquí el nombre de Generación de 1920²³. Se trataba, pues, de una generación influida por “las consecuencias culturales de la primera posguerra”, en palabras de Dante Liano (37: 103). Y para añadir precisión acerca de esta pléyade y su entorno:

La generación es afectada por los vientos de la época: la primera guerra mundial, la revolución mexicana, la revolución rusa y la reforma universitaria de Córdoba [1918] son acontecimientos que, añadidos a la caída del dictador, eran el signo de la entrada a tiempos nuevos. Si a eso añadimos la explosión de las vanguardias en todo el mundo occidental (...), comprenderemos la importancia de

²³ José Mejía define a esta hornada como el “...grupo de personalidades representativas de todos los órdenes de la vida pública, obreros, intelectuales, artistas, estudiantes, profesionales que se vieron implicados en el movimiento que depuso a la tiranía, también conocido como Unionismo. Este fenómeno rebasa, por una parte, la vida literaria y, por otra, es insuficiente para entender ésta.” (72: s./p.). Por su parte, Mario Alberto Carrera la caracteriza como una generación que “...difícilmente será superada por otra en Guatemala porque presentó un frente de hermosa cohesión y coherencia en distintos quehaceres humanos: el arte, las letras, la política, el periodismo, la burocracia, la diplomacia. Amén de que, dentro de la literatura, forjó a varios escritores que han dado lustre al idioma español y a Guatemala en diversos lugares del mundo.” (18: 115). Sus miembros más prominentes fueron, sin duda, César Brañas, Luis Cardoza y Aragón y Miguel Ángel Asturias. Otros integrantes destacados: Epaminondas Quintana, Clemente Marroquín Rojas, David y Arqueles Vela, José Castañeda, Francisco Soler y Pérez, Federico Hernández de León, Carlos Samayoa Chinchilla, Juan Olivero, Francisco Villagrán de León, Joaquín Barnoya, Carlos Federico Mora, Alberto Paz y Paz, Carlos Gándara Durán, José Luis Balcárcel, Ulises Rojas, Carlos Fletes Sáenz, Alfonso Carrillo, Francisco Valdez Calderón, Rafael Pérez de León, Mariano Pacheco Herrarte y Jorge García, entre otros.

este grupo intelectual y la aguda conciencia que tenía su propia labor. (*Op. Cit.*, 106).

No entraremos a discutir la validez de un término como generación, que a veces parece más una marca de fábrica por estar sujeto a ligazones temporales o a coyunturas de cualquier índole menos literaria. Ninguna novedad diremos, tampoco, si afirmamos que más que un grupo decididamente literario, la llamada Generación de 1920 se caracterizó por ser un grupo de conciencia nacional. Fue éste el grupo que contribuyó directamente a provocar la caída del tirano, el grupo que fundó la Universidad Popular (U.P.) y el grupo que instituyó la Asociación de Estudiantes Universitarios. Tal parece, sin embargo, que el nombre del grupo sería obra de Miguel Ángel Asturias, Juan Olivero, José Castañeda y Epaminondas Quintana, quienes procedieron al autobautismo en la edición parisina de la publicación *Ensayos*²⁴. Y literariamente hablando, se trató de la generación que “...rompe con la tradición modernista y adopta ciertos credos de la vanguardia.” (38: 103) Por ello, cronológicamente, es a esta generación a la que corresponde abrigar las distintas manifestaciones de la heterodoxia literaria que luego serán asimiladas a las corrientes vanguardistas.

En este sentido, es conveniente tomar las palabras de José Mejía en relación con la Vanguardia en Guatemala:

El parámetro que permite comprender lo que sucede en la lírica guatemalteca entre 1915 y bien entrados los años treinta[sic] es la asimilación de la estética europea de entreguerras. Asimilación no pasiva, sino creadora de rumbos propios, como en todas partes del continente. Aun cuando no faltaran en Guatemala futuristas y surrealistas ortodoxos, como fueran, respectivamente, Miguel Marsicovétere y José Luis Cifuentes, lo determinante no es la adhesión a un determinado *ismo* europeo, sino a una visión de mundo, inseparable de una revolución estilística. (72: s./p.).

Y más adelante, afirma que “En cierto sentido, existen tantas vanguardias como poetas dignos de este nombre.” (*Ibíd*)

Ahora bien. La mecha de la renovación estaba ya encendida desde aquella extravagancia de Arévalo Martínez, que fue como sembrar en barbecho –si es que la paradoja es válida–. Porque el espíritu de la Vanguardia no cuajó entre los nuestros, como

²⁴ Véase 47: 40.

no fuera por las esporádicas manifestaciones de aquellos que la vivieron en el exilio (voluntario o involuntario). Prueba de ello es que en el país nunca se proclamó un solo manifiesto ni se cayó en el radicalismo de otros países comarcanos, como Nicaragua²⁵. Hugo Verani explica el hecho en estos términos:

En Guatemala, país rico en tradiciones culturales, la labor renovadora se realizó sin formarse núcleos de escritores con ideario afín. Existen figuras de resonancia continental que publicaron obras relacionadas a las corrientes de vanguardia sin adherirse en su país a ningún *ismo* determinado y sin producir manifiestos o proclamas vanguardistas. No está de más recordar que muchos escritores guatemaltecos (Asturias, Luis Cardoza y Aragón, el estridentista Arqueles Vela) no permanecieron en Guatemala durante los años veinte, sino que se encontraban en París o en México. Asturias funda en París la revista *Ensayos* (1920), cuyo único número nunca circuló en su país, para convertirse desde *Leyendas de Guatemala* (1930)²⁶, con prólogo de Paul Valéry en la versión francesa de 1932, en uno de los antecedentes obligados de la narrativa hispanoamericana contemporánea. (58: 24)

Y sí... Los locos años veinte... Tiempos afiebrados en que se vivía el ensueño colectivo de entreguerras, espejismo que daba cuerpo a una resurrecta *Belle-Époque*. Eran los años de las *jazz-bands*, de Picasso y del charlestón, de Chaplin y de Lenin, de Chanel y de Stravinsky. Y en el corazón de Europa, allí estaba París: la Meca de las artes y las letras. Porque, como en la novela de Hemingway, París era una fiesta. En cuanto a los mozalbetes iberoamericanos que arribaban provenientes de ámbitos cuasi-monacales, no pudieron encontrar aquello menos que como la antesala de la Bienaventuranza. Roberto Díaz Castillo expresa aquello en este pensamiento sintético: “El surrealismo y la sífilis desconciertan a los jóvenes escritores llegados a París en los años veinte.” (22: 90). Allí conocieron el verdadero destete. Y allí, también, con cerebros dispuestos como esponjas, lactaron con anarquía la nueva cultura en cantidades pantagruélicas. Europa era entonces la panacea para toda la intelectualidad del orbe. Los latinoamericanos que hicieron de aquel continente su cuartel general pueden contarse por docenas. En algún momento, allí coincidieron Darío, Gómez Carrillo, Huidobro, Vallejo y Borges, y por supuesto, Asturias, Cardoza, Herrera, y ocasionalmente los Vela y Brañas en nuestro contexto. De vez en

²⁵ Para ahondar en la Vanguardia nicaragüense, y en general, sobre la centroamericana, consúltese la *Poesía centroamericana posmodernista y de vanguardia* de Francisco Albizúrez Palma.

²⁶ Desconocemos la fuente en que Verani se ha basado para extraer tal dato. Hasta donde se sabe, el primer viaje de nuestro Premio Nobel a Europa no tuvo lugar hasta 1924 (18: 115), una vez graduado de Abogado y Notario en 1923. Por lo tanto, es bastante improbable –por no decir imposible– que Asturias haya fundado en 1920 esa publicación literaria en París. El dato se haría verosímil sólo a partir de 1925. Ya en 1926, como se dijo, consta el nombre de Asturias en tal revista, junto a los de Juan Olivero y Epaminondas Quintana.

cuando se cruzarían con ellos, en la terraza de algún bulevar o en una tertulia de café, un periodista llamado Ernest Hemingway, un poeta que respondía por Ezra Pound, un narrador en ciernes de nombre Scott Fitzgerald, o una dama identificada como Gertrude Stein, todos los cuales formaban parte de cierta generación perdida de la otra América.

El caso de Flavio Herrera (1895-1968) es particularmente interesante en tanto está considerado como el empalme de transición entre la generación de 1910 y la de 1920²⁷. Pues bien, Herrera, básicamente un narrador, alcanza registros eminentemente vanguardistas en su poesía. Es él el introductor del *hai-kai* (también llamado *haikú*) en la literatura guatemalteca; y era éste un tipo de poesía proveniente del Japón y adaptado al castellano por el vanguardista mexicano José Juan Tablada. No es de extrañar el gusto de Herrera por el *hai-kai*, dado que el imaginismo sintético de esta composición está emparentado con ciertas vanguardias que de primera mano vivió el autor en Europa. (Contempla desde Leipzig, Alemania, el revuelo de los dadaístas en la vecina Suiza, y en Madrid frecuenta los círculos que se forman en torno a Valle-Inclán y Gómez de la Serna). La opinión de Albizúrez Palma al respecto es que las vanguardias, y particularmente el Ultraísmo, ofrecen a la poesía herreriana el descubrimiento de posibilidades inéditas en las palabras (2: III, 122). En abono de esta opinión, el académico cita el juicio que del *hai-kai* ha formulado Guillermo Putzeys Álvarez, del que transcribimos este fragmento relativo a Herrera:

...el *haikai* de Flavio Herrera ofrece, a veces, algo de *estridentismo* en la incorporación, a su lengua poética, de términos, que de por sí son poco propicios para poetizar con ellos. Aquí, un asomo de las tendencias de vanguardia de inicios del siglo actual [el XX] (2: II, 129).

Toca el turno a Miguel Ángel Asturias (1899-1974), quizá la más rutilante estrella en la constelación de 1920. También él, testigo *in situ* del parto de ciertas Vanguardias en Europa. El Surrealismo en concreto. Pero con Asturias ocurre una simbiosis natural: la estética de Breton y sus partidarios se amalgama con los mitos indígenas de la tierra del maíz, y de esta mixtura procede lo más granado de la obra del “Gran Lengua”. Y es que en esencia, ¿habrá diferencia entre Surrealismo y mitología en un continente donde la realidad

²⁷ Cf. el amplio juicio de César Brañas al respecto, transcrito por Albizúrez y Barrios, II, p. 48.

se ha mezclado con el mito desde tiempos inmemoriales? Mario Monteforte Toledo parece tener la respuesta:

...en la América Latina [...] hay un surrealismo propio desde los mayas. Con decir que hemos tenido hasta gobiernos para probarlo... Mas entre los latinoamericanos el surrealismo nunca ha sido un camino de evasión de la realidad ni del compromiso de superarla; tal vez debido a la avasalladora dimensión de ella, cuyo antídoto es la responsabilidad política y el tratamiento directo de los temas.(62: 3b)

Años veinte. París. Psicoanálisis. Posguerra. Asturias se halla en este *mare mágnum* y lo aprovecha hasta la última gota. “Al llegar a la ciudad en la que el debate por las nuevas ideas es álgido y vario -juzga Marco Antonio Flores-, va a asimilar, en muchos sentidos, los tonos de la Vanguardia, las propuestas de la escritura automática.” (29: 40) Éste es el Surrealismo del que Asturias echa mano. Un Surrealismo que él estruja en beneficio de la renovación expresiva que evoluciona, sucesivamente, desde los influjos modernistas hasta la posvanguardia. Algunas de sus conocidas *fantomimas* fueron compuestas entre 1918 y 1928. Y si tenemos en cuenta todo el cúmulo de experiencias del Nobel durante su infancia en una atmósfera casi en su totalidad indígena (Salamá), entonces la asimilación del catecismo de Breton no le resultará precisamente una proeza. Volvemos a Flores: “Une el inconsciente subsumido en la niñez con las propuestas de la Vanguardia en su primera obra publicada: *Leyendas de Guatemala* ²⁸, que es prosa poética organizada con la más absoluta libertad del lenguaje de los sueños.” (29: 41) Estamos en 1930, y la génesis de esta joya rara habrá que buscarla en el parisino Pont des Arts. En efecto; no hace mucho, con motivo del todavía reciente deceso de Arturo Usler Pietri, Carlos Fuentes ha referido una anécdota que un día le fue contada por el venezolano. De acuerdo con el texto, Asturias se querellaba, junto a Usler y Carpentier, contra el servil pastiche que de los movimientos europeos habían siempre hecho los escritores hispanoamericanos, habida cuenta de la cantidad y calidad de material en la propia América. Viene esto a propósito del “Surrealismo natural” de estas latitudes (el de Asturias incluido) que ya Monteforte indicaba en el juicio referido. Y he aquí la anécdota referida por Fuentes:

²⁸ “Historias-sueños-poemas”. Famoso es el juicio que de esta obra asturiana formuló Paul Valéry (poeta que, dicho sea de paso, llevó en su día el título del “mejor lírico de Francia”), en el prólogo a la versión francesa, citado parcialmente por M. A. Carrera: “¡Qué mezcla esta mezcla de naturaleza tórrida, de botánica confusa, de magia indígena, de teología de Salamanca, donde el volcán, los frailes, el Hombre-Adormidera, el Mercader de joyas sin precios, las bandas de pericos dominicales, los maestros-magos que van a las aldeas a enseñar la fabricación de los tejidos y el valor del Cero componen el más delirante de los sueños!” (18: 117)

...hacia 1930, se detuvieron en el Pont des Arts de París, Uslar, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias para hacerse una pregunta: ¿Por qué hemos seguido tan servilmente los modelos literarios europeos? ¿Por qué nos hemos atascado en el realismo y el naturalismo? ¿Vamos a seguir ahora la moda de la vanguardia? ¿Nos hace falta ser surrealistas de importación cuando lo somos de nacimiento? ¿No tenemos temas y maneras narrativas que, siendo universales, son tan nuestras y renovadoras como la leyenda recordada por el chamán maya, por un santero cubano o por un guerrillero venezolano?

De ese encuentro sobre el Sena surgieron *El reino de este mundo*, *Leyendas de Guatemala* y *Las lanzas coloradas*. En un artículo aparecido en *El Universal* de Caracas, el 10 de diciembre de 1927, Uslar decía ya: “La vanguardia no es ni individual, ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos y que estamos en deber de ponerle los hombros para que se apoye”. (60: 4b)

Pero Asturias cae en la tragedia de los grandes: plagiarse a sí mismo. Nuestro Nobel ya no será capaz de reinventarse a partir de *Hombres de maíz* (que en 1949 marca, con *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, el inicio del Realismo Mágico²⁹, según Ariel Dorfman y otros críticos de renombre³⁰), obra que aunque en rigor pertenece al género narrativo, comparte con *Leyendas de Guatemala* un privilegiado registro poético que las convierte en composiciones altamente líricas.

A Asturias le sigue, en edad y en fama, Luis Cardoza y Aragón, cuya segunda obra parisiense es objeto de estudio de este análisis, y de quien por el momento no adelantamos ya más juicios. Prorrumpan, entonces, “...junto a Cardoza y Asturias -como afirma José Mejía-, una docena de voces, de las cuales debemos mencionar, en primerísimo lugar, la de César Brañas, que conforma, con aquellos, la gran trilogía de esta generación.” (72: s./p.) Sin embargo, la opinión de Mejía se matiza no muy favorablemente para el autor de “Viento Negro”, pues más adelante sostiene que Brañas, “...que contribuyó como nadie a la revolución estilística que impuso en todas partes la asimilación de los *ismos* de entreguerras, habría de encerrarse más tarde en formas deliberadamente anacrónicas.” (*Ibidem*). Brañas (1899-1976) parece quedarse estancado, como en el caso de Arévalo Martínez, en un ostracismo que lo condenaría por mucho tiempo al olvido.

²⁹ No obstante, tómense muy en cuenta las palabras de Cardoza en *El Brujo*, a propósito de este constructo: “Franz Roh inventó el término ‘realismo mágico’ en 1925. (Antes que Roh, Pierre Mac Orlan inventó ‘*le fantastique social*’.) Uslar Pietri lo repitió en 1948; Carpentier, en 1949; después, lo repitió medio mundo, y le sería imprecisable aun a una sibila...” (12: 37-38).

³⁰ Cf. Ariel Dorfman. “*Hombres de maíz*”: *El mito como tiempo y palabra*, en la 2ª edición crítica de la obra de Asturias coordinada por Gerald Martin (Colección Archivos, coed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996).

El 25 de febrero del aún fresco 2001 se cumplieron cien años del natalicio de David Vela Salvatierra (1901-1992), otra de las luminarias de la Generación del 20. Y este hombre, coautor de “La Chalana”, cofundador de la Universidad Popular, ex director de la Escuela Centroamericana de Periodismo y ex director de *El Imparcial*, entre muchos méritos más, es autor de una obra múltiple y dispersa. Pero para efectos de este estudio, interesa la faceta vanguardista de su poesía, que la hubo y no poca. De los tres volúmenes que recogen la obra poética desperdigada en periódicos y revistas, interesan por su contenido propiamente vanguardista sus *12 poemas* (1962) y sus *Versos* (1979); obras que, si bien son tardías tomando en cuenta la cronología de la Vanguardia, ello obedece a que se trata de su vocación antológica y selectiva. De tal suerte que encontramos en *12 poemas* la convivencia entre elementos modernistas, románticos y experimentales. Volvemos al juicio orientador de Albizúrez Palma:

[*12 poemas*] Se llena de tópicos nuevos, de juegos de estilo y pluralidad de direcciones a lo ultraísta. (...) El influjo del creacionismo también se hace presente en epígrafes, como en el poema “Estratos”; asoman asimismo huellas dadaístas, cubistas, surrealistas. Sin olvidar el estridentismo, tendencia que encontró en Vela, así como en su hermano Arqueles Vela, adalides entusiastas. En suma, Vela fue hacia la libertad de expresión, en donde se hace muy difícil marcar fronteras; se empapó en lo posible de todos los “ismos”, produjo imágenes, creó metáforas, manejó diversas métricas y rimas. (2: II, 225)

Producto de este carácter experimental y lúdico que Vela ha impregnado en su obra son los caligramas, que, como se sabe, fueron la tarjeta de presentación de cubistas como Apollinaire. Con este tipo de creación, David Vela testimonia su precoz afinidad con la Vanguardia europea de principios del XX, a la vez que manifiesta su afán de renovación poética por la vía de la experimentación.

Finalmente, a este autor debemos la única tentativa, escrita en el país, de agrupar y explicar genéricamente todas las tendencias de Vanguardia, en una obra que dio a la estampa con el título de *Retóricas de Post-guerra* (1963, reedición en 2001 por el Ministerio de Cultura y Deportes). El valor de esta obra es incontestable, tanto porque se trata de una exégesis de las propuestas estéticas de la ventolera de los *ismos*, cuanto porque la exégesis es de primera mano (Vela retrata las aspiraciones de su época, que fueron las de su propia generación).

El otro miembro de la familia Vela Salvatierra que dio un salto a la Vanguardia fue Arqueles (1898-1977), nacido en Guatemala, como ha sido demostrado para todo aquel que lo considere chiapaneco³¹. Estuvo en Europa durante la prolífica década del 20, fue el primer traductor de los cuentos de Kafka al castellano, fue condecorado con las Palmas Académicas por el gobierno de Francia y su dinamismo vagaroso lo llevó hasta México. A este hombre cabe la gloria, con Manuel Maples Arce, Salvador Gallardo y Germán Liszt Arzubide, de haber fundado, en México, ese escándalo que fue el movimiento estridentista (1919-1927), el cual se ha considerado el primer movimiento vanguardista de Hispanoamérica.

A propósito de aquello, Mario Monteforte Toledo recordó, en una entrevista, que el dadaísmo entró en Guatemala a través de las revistas parisinas, “pero singularmente por el estridentismo (versión mexicana del dadá), donde por cierto figuraba Arqueles Vela, guatemalteco ingenioso y buen poeta, a quien como maestrescuela se reverenció en México. Huellas sí dejó, por ejemplo en José Hernández Cobos, Felipe Neri González y tal vez en Carlos Samayoa Aguilar.” (47: 158-159). Y es que el afán renovador de Arqueles no fue una efímera brisa de verano. Fue consecuente con su ideario estético hasta el último de sus poemarios, *Poemontaje* (1968), heterodoxo ya desde el propio nombre. De esta manera, pondera Albizúrez que

...la experimentación, el cuestionamiento y la búsqueda no se limitaron, en nuestro autor, a una etapa juvenil, la del estridentismo, sino que caracterizaron su obra entera (...). Así, pues, al leer y valorar la producción literaria de Arqueles Vela, no habrá de aguardarse el enfrentamiento a textos convencionales, sino, más bien, a textos en donde, como perenne signo de juventud intelectual, nunca se abandona la frescura y la acometividad de las vanguardias. (2: II, 238-239)

Mas no se crea que la experimentación de este también integrante de la Generación del 20 se circunscribió a los feudos de la poesía. Su obra narrativa (novela y cuento) está signada por la Vanguardia. De esta cuenta, en *La Volanda*, su primera novela (1956), hay ausencia de personaje central y su estructura se asemeja al objetivismo; y aunque para Luis

³¹ “Nació el 2 de diciembre de 1898 en la casa No. 12 de la 4ª Calle Oriente de la ciudad de Guatemala, hago énfasis en este dato –afirma Mª del Carmen Pellecer Mayora de Farrington- porque leímos a un columnista mexicano, Andrés Henestrosa en su ‘Nota Cultural’ del periódico mexicano *El Nacional* del 10 de mayo de 1956 que dice: ‘Arqueles Vela nació en Tapachula aunque algunos lo consideran guatemalteco’.” (47: 62).

Mario Schneider y Stefan Baciú, *La señorita Etcétera*³² sea la mejor novela estridentista de Arqueles Vela, no hay que perder de vista que *El intransferible*, que estaba concluida hacia 1925 pero que no publicó hasta 1977, está reconocida como la novela que el Estridentismo no publicó cuando debía, en su época de auge. De hecho, los 52 años que median entre la conclusión de la obra y su publicación obedecieron a que, en su tiempo, el libro era “riesgoso” y poco menos que obsceno, por lo cual suponía prisión y embargo de bienes para el editor. La espera valió la pena, pues ya en la década del 70 se encontraron puntos de mérito en la obra, tales como la creación de atmósferas expresionistas, elementos del Futurismo italiano y algunos atisbos del existencialismo urbano. Todo esto lo ha dicho Miguel Ángel Morales en el *Diario de Centro-América*, según consta en la *Historia...* de Albizúrez y Barrios (Cf. II, p. 245).

Y en la continuidad permanente de las denominaciones decimalistas en nuestras generaciones literarias, deberemos dar cabida al grupo de 1930, también conocido como “Los Tepeus” (en quiché, *formadores* o *creadores*). Este ensamble se dio a conocer a finales de la tercera década del siglo pasado, desde las páginas de *El Imparcial*, y agrupaba lo mismo a narradores que a poetas y a ensayistas. Entre los más destacados miembros de esta generación es posible hallar a Miguel Marsicovétere y Durán, Alfredo Balsells Rivera, José Luis Cifuentes, Francisco Méndez, Augusto Morales Pino, Manuel Galich, Carlos Samayoa Chinchilla, Antonio Morales Nadler y Mario Monteforte Toledo. Son los herederos naturales de las vanguardias originales (especialmente de los autores pertenecientes a la generación anterior, quienes, si bien sufrían ya el cáncer de la decadencia, en este grupo se unen a la vertiente del criollismo y del mestizaje de la zona tórrida, en el campo de la narrativa). Futurismo y Estridentismo tardíos, por una parte; y nacionalismo literario por otra. Así ha quedado patentado por el testimonio de Francisco Méndez:

...El grupo de futuros indigenistas o tropicalistas o americanistas o como quiera denominárseles, no nació con las raíces enterradas en el suelo de Guatemala, de América. Al principio, se dirían una prolongación de los estridentistas guatemaltecos, o sean [*sic*] los de la generación del 20, quienes a su vez resultaban prolongación del estridentismo mexicano. (...) Mas la estridencia de los jovenzuelos instituteros y normalistas, procedía, en considerable parte, del

³² Véase 47: 63.

pendenciero y terrible Marinetti, creador de la escuela futurista italiana.” (2: III, 11).

Por aquella época, mientras Cardoza practicaba el nomadismo entre La Habana y Londres para luego instalarse en México, había vuelto a Guatemala Miguel Ángel Asturias procedente de París. Ya para entonces era considerado por sus compatriotas como una especie de mito viviente, sobre todo si se tiene en cuenta que no a cualquiera Paul Valéry dispensaba la indulgencia de un prólogo tan encomiástico. Los muchachos del 30, rememora Monteforte, veían en Asturias a un hombre siempre alegre por el alcohol y que nunca hablaba de literatura³³; muy a pesar de lo cual les llegó el Surrealismo en las revistas del círculo de Breton por medio del futuro Nobel (y también por medio de la poesía de Cardoza)³⁴. Y sucedió que el Surrealismo, una vez más, fracasó en su intento de instalarse en la Guatemala de intramuros, “salvo –asegura Monteforte- quince años después, cuando vino Eugenio Fernández Granell de la Dominicana (un español flaco, encendido y sabio, buen organizador de inteligencias).” (47: 158). Con todo, tres nombres de la hornada del 30 descuellan por producciones que, de acuerdo con su carácter, estarían más apegadas a las vanguardias que al Criollismo (si bien Vanguardia y Criollismo en Guatemala no son necesariamente excluyentes entre sí). Son estos poetas, en estricto orden cronológico: Alfredo Balsells Rivera (1904-1940), José Luis Cifuentes (1908-1981) y Miguel Marsicovétere y Durán (1912- ?).

El primero, Balsells, poeta y narrador, tuvo el infortunio de no ver editada su obra en vida porque la muerte lo segó contando aún la treintena. La universidad estatal fue la compiladora de su obra toda, fruto de cuya labor se lanzó la separata “Poesía (1939-1940)”, de la *Revista de la Universidad de San Carlos* N° LX, correspondiente al año 1964, y dedicada entera a la obra poética de este autor. Nos parece oportuno transcribir el juicio de Marco Antonio Flores con respecto a la poesía de Balsells, a fin de tener una visión más dilatada de la obra de este miembro de la Generación del 30:

Crítico del decadente Modernismo y proponente de un lenguaje futurista (...), liga su búsqueda a las propuestas agresivas de Marinetti. Su lenguaje se emparenta [*sic*] al de los estridentistas mexicanos, pero, a pesar de que en su voz se encuentran giros y

³³ Cf. 47: 158.

³⁴ *Loc. Cit.*

ecos de la Vanguardia, su realización formal y su penetración no marchan acordes con los objetivos de renovación. [...] Se pierde en la novedad de los vocablos, en la utilización de palabras que, unidas a la técnica, pretenden crear un lenguaje adecuado a los tiempos del maquinismo. (29: 43).

En cuanto a José Luis Cifuentes, poeta marquense que ejerció el periodismo (aquende y allende nuestras fronteras) y se desempeñó en el cuerpo diplomático, puede afirmarse que fue uno de los nombres más importantes en la rama poética de la Generación de 1930. Aunque su poesía es poco conocida –y por ende poco valorada–, al parecer, está imbuida en la innovación y en el dominio de la lengua. En opinión de Francisco Albizúrez, “Cifuentes fue uno de los poetas guatemaltecos mejor enterados de los movimientos de vanguardia y uno de los que con mayor fortuna incorporó aportes de esos movimientos a su poesía.” (2: III, 123). En este sentido, ya José Mejía lo ha ligado al Surrealismo ortodoxo, según queda señalado anteriormente.

Ahora bien. La tríada de vanguardistas del 30 quedaría manca y trunca sin la mención de Miguel Marsicovétere y Durán. Poeta, ensayista, dramaturgo, crítico, columnista de prensa en *El Imparcial* (a solicitud de David Vela) y núcleo de “Los Tepeus”. Sirva como prueba de esto el que la casa de los Marsicovétere fuera convertida en el cenáculo del grupo, el sitio de sus tertulias. Y no era casualidad este protagonismo: su ascendencia italiana lo había situado en posesión de una vasta cantidad de literatura (especialmente poesía) producida en aquellas tierras, de donde le vendría su filiación por el Futurismo. “Evidentemente influido por Marinetti –afirma Jorge Boccanera–, Marsicovétere y Durán fundó la revista *Proa*, contribuyendo a una extraña combinación de mitología maya-quiché con silbatazos de revolución futurista” (9: 48). Ello, sin embargo, no impidió que Marsicovétere retomase las formas clásicas de la cepa del soneto, del que fuera un diestro cultor. Con todo, la mayor parte de su obra (tanto lírica como dramática) permanece aún inédita, como si durmiera el sueño de los justos.

Y un caso especial, como bien señala Lucrecia Méndez de Penedo, “es el de Alfonso Orantes con su libro *Albórbola* (1935), de interesantes juegos fonolingüísticos.” (42: 66) Con respecto de este último, Mario Monteforte lo recuerda como un “ángel de pureza y valor e inteligencia”, pues a través de Orantes, la llamada Generación del 30 –a

finales del decenio- logró leer al grupo de Bloomsbury (con Virginia Woolf a la cabeza), a Pound y a Eliot. Y es que Orantes, dice Monteforte, “tenía algo de dinero –cosa notable durante aquella depresión mundial- y se lo gastaba en libros y en ayudar a los muchachos listos y pobres. Nunca le robamos un libro. En su casa, como quien se entera de la Biblia, leímos en rueda el *Ulises* original y la traducción francesa de Berlín, Alexander Platz.” (47: 160-161) Completa Monteforte el perfil del contertulio al afirmar que su poesía “era aún dadaísta así como las jitanjáforas que Miguel Ángel [Asturias] dedicaba a los suegros que le escondían a las hijas (‘Pimalina, cantabrita...’)” (*Loc. Cit.*)

Bien... Hablar de Vanguardia en Guatemala más allá de 1950, fuera de los casos y circunstancias expuestos, acaso sea impropio. Hacia el ecuador del siglo XX, más justo sería hablar de imitación, de calco, de remedo o de neovanguardia (posvanguardia es otra cosa). Y es el caso de la nueva generación de poetas jóvenes, cuyos antecedentes habrá que buscarlos entre los escombros y reliquias de Dadá –y esto, léase bien, en pleno siglo XXI–. La Vanguardia en Guatemala no ha pasado, entonces, de ser humo de paja, un ente amorfo y disperso, sin la sustancia ni la granítica coherencia de un Romanticismo o un Modernismo. De aquí que sea inexacto, y un tanto pretencioso, el hablar de vanguardismo en la poesía nacional. En rigor, lo que existen son deslices individuales de autores que le hicieron la corte al campo de la experimentación y del malabarismo lingüístico. Dicho de otra manera, dentro de Guatemala no hubo grupo uniforme alguno que se haya presentado, lanza en ristre y manifiesto en mano, haciendo frente común contra el *establishment*. Eso quedó para otros públicos.

CAPÍTULO 4

MAELSTROM: LOS MARCOS DEL POEMA

1921. Un trasatlántico de tantos aparta las aguas del puerto de Nueva York con destino a Europa. Quizás se trate de la misma embarcación que hace tan sólo un cuarto de siglo realizaba la travesía en sentido inverso, cuando el hambre arrancaba a los europeos de sus tierras y les grababa un espejismo de virtudes más allá de los mares, allí donde se decía que la libertad maduraba en los árboles y la bonanza emergía por generación espontánea. Esta vez, sin embargo, esa embarcación transoceánica gira la proa ciento ochenta grados en dirección a Occidente; dentro, una colección de rostros que dibujan la condición humana y su posible jerarquía de emociones: los hay tristes, los hay mustios, los hay renovados, los hay envejecidos y también los hay expectantes. Allí entre éstos, allí, como quien descubre la redondez de la Tierra, va un muchacho que apenas hace unos meses soñaba entre ruinas y despertaba con rosas, en una ciudad-mito congelada en el siglo XVII. Un muchacho cargado de ilusiones, con una idea fija en su mente atolondrada: la ciencia médica como pretexto de estadía en un hemisferio del que sabe poco menos de lo que los libros cuentan. Unos libros que le tendían ante los ojos las miserias y maravillas de un viejo continente, traducidas a la pluma de Quevedo, Bécquer, Baudelaire, Verlaine, Wilde y Gorki.

Llega el muchacho a París con una maleta de piel de cerdo. El desembarco no es sólo cambio de lugar, sino también –y sobre todo- un cambio de reloj. Algo así como trescientos años separan a una ciudad de virreino, de una ciudad-luz. Como él mismo dirá más de tres cuartos de siglo después, ya no es el París de Toulouse-Lautrec y de Proust que conoció Darío: es el París de Picasso y de Stravinski. Y ese muchacho, con la inocencia escrita en la frente, nota que la gran ciudad es otra cosa. Bulevares, tranvías, puentes, torres, cinematógrafos, cafés, putas y tertulias. Amistades que darán cuenta de insolencias colectivas: Tzara (llegado no hacía mucho a la urbe), Breton, Braque y una veintena de traficantes del intelecto. Al infierno con la Medicina y sus apendicitis groseras. La novedad es Dios, y el futuro es su profeta. Y, vencido el desconcierto, el muchacho se enrola en aquella causa para la que, habiendo ya fraguado un primer misil, construye un arma más poderosa, en 1926. Aquel muchacho se llamaba Luis Felipe Cardoza y Aragón, y aquel cañón era *Maelstrom* (*films telescopiados*).

Todo poema está condicionado por su época y su espacio. Y el París de los años veinte determina la marea de los ismos, con *Maelstrom* en cuenta, desde los primeros balbuceos. Ángel Luján Atienza: “En primer lugar, el texto pertenece a un período concreto de la historia de la literatura, lo cual lo hace participar de unas características que obligatoriamente tendrán su reflejo en la forma textual: la elección de ciertos temas y metros, la predilección por ciertas figuras retóricas, etc. Incluso hay que calibrar si el texto sigue fielmente los cauces expresivos de su época o se aparta de los cánones estéticos vigentes y por ello recibe un valor significativo mayor.” (38: 19)

Maelstrom se inscribe desde un primer momento en la aventura vanguardista, cuando un año antes André Breton daba por nacido el Surrealismo y le otorgaba una categoría artística preanunciada por André Maçon y Giorgio de Chirico. Para seguir el consejo de Luján, procederemos a calibrar los cauces expresivos del segundo texto parisino de Cardoza. En primera instancia, pues, la obra sigue los cauces expresivos del desafío que suponían aquellos tiempos nuevos en el marco de un viejo mundo. Conviene enfatizar que, aunque en esta América había un fortalecido empeño de insurrección poética, la cultura dominante nadaba todavía entre resacas modernistas, con un regusto de chovinismos de poca monta. Por ello llevaban más mérito los osados y los díscolos. Y Cardoza era uno de ellos, deseoso siempre de mancornar texto y contexto. Si queremos aprehender la esencia de una obra como *Maelstrom*, preciso es entonces dejar en claro esa ubicación cronotópica que hemos enunciado. Pero ocurre que, aparte de las aduanas espacio-temporales, existen otros elementos limítrofes entre la obra y el entorno, los cuales Luján Atienza denomina “marcos”. En orden descendente del más al menos incluyente, son éstos: género, título y epígrafes.

4.1. El sueño de la razón engendra films telescopiados, o el género de *Maelstrom*

Percey Shelley acaso tenía razón: es un error vulgar distinguir entre poesía y prosa. Con razón o sin ella, la frase cuajó en Cardoza a partir de 1926, habiéndose mudado ya los surrealistas a los predios del inconsciente. Y es que Cardoza recalca una y otra vez, como un pensamiento que lo obsede, que el Surrealismo hizo aún más nebulosos los confines entre la prosa y la poesía. Unos confines que ya venían desdibujándose desde Baudelaire y sus poemas en prosa, ese “género híbrido” que llamara Yves-Gérard Le Dantec. Y por José Emilio Pacheco sabemos que Amy Lowell acuñó, a propósito de aquella hibridez, el concepto de “prosa polifónica” (1920, *circa*). Es, en su definición, “prosa que emplea todas las voces de la poesía y es verso impreso sin cortar las líneas” (66:14). El caso de Cardoza y Aragón quizás exhiba algunas variantes, según lo ha hecho ver Marco Vinicio Mejía:

La exigencia extrema de llegar a la escritura automática delineó un rasgo inconfundible entre los auténticos surrealistas, como Cardoza: el total desvanecimiento de los géneros y la convicción de que es innecesario diferenciar la prosa del verso. Es esfuerzo inútil tratar de clasificar su obra por la pertenencia a algún género específico. El afán eurocéntrico de segmentación de la realidad no es compatible con el esfuerzo holístico de Cardoza, no sólo para comprender la realidad sino para conmovirse ante ella. (40: 88)

Con el ventarrón renovador que supuso la Vanguardia en su conjunto, era de esperarse que se buscara la abolición de los géneros. Los surrealistas lo entendieron desde el principio: la casaca dieciochesca de academias y de cánones hacía muy bien en quedar pendida en el armario de la burguesía, cuya tradición había que fumigar de manera categórica. Con toda receta y todo convencionalismo desterrados, Tristan Tzara fue incluso más lejos: exigió “el derecho a mear en distintos colores”. Y el Surrealismo, hijo de su época, logró así confabular contra el canon en todas los dominios de las artes. En la plástica procreó al *collage*, que con su montaje de colores, papeles, geometrías, metales, sogas y toda clase de fragmentos de materia dispuestos sobre un sustentáculo arbitrario, tendía “a romper las fronteras de la tradicional clasificación de las artes: pintura, escultura, arquitectura.” (45: 63) Y en literatura, según Frederik Brown, el Surrealismo inventó el

*hodgepodge*³⁵: una suerte de antigénero que “incluye el libelo, la metafísica, las aventuras románticas, interpretaciones de sueños, paseos oníricos, etc., dosificados en partes desiguales dependiendo del volumen.” (51: 158). Juntura de materias y piezas dispersas con el fin de crear un ente autónomo: he aquí los propósitos análogos por los cuales el *hodgepodge* y el *collage* parecieran haber salido de las manos de Víctor Frankenstein³⁶.

A Cardoza nunca lo abandonó la voluntad transgresora, y por ello transgredía los géneros como quien brinca un charco. “Yo no creo en los géneros literarios –dijo en una entrevista-, que los cancelé desde *Maelstrom* (1926), mezclando prosa y verso. Yo escribo, escribo y escribo. Después organizo lo que he escrito y veo si hay alguna coherencia para integrar un volumen.” (9: 67-68) Ante una declaración tan tajante, ¿qué solvencia podremos tener para inquirir sobre la naturaleza genérica de *Maelstrom*? ¿Podremos todavía preguntarnos, con Roberto Díaz Castillo y Jorge Boccanera, el sentido de trazar fronteras entre poesía y prosa si en el texto huelga la versificación, en un escritor que se pasó la vida ignorando las categorías preceptivas?

Impregnado –dice Boccanera a propósito de *Maelstrom*- por el espíritu de indagación de los ismos de las primeras décadas del siglo, esgrimiendo el estilete de la ironía y el humor ácido de esos movimientos de apertura, el poeta guatemalteco ensancha su respiración en un rastreo que lo lleva a saltarse el convencionalismo de los géneros: escribe como quien describe una pintura, practica el montaje simultaneísta, introduce diálogos, coloca alteraciones tipográficas a la manera de los caligramas de Apollinaire, inventa algunos términos, practica juegos fónicos y cacofonías. (9: 41)

Poema en prosa, prosa polifónica y *hodgepodge*: tres nombres para un mismo género de géneros. ¿Y en este enredijo de categorías que se tejen y destejen, qué vendría a ser *Maelstrom*? Quizá Marco Vinicio Mejía nos haya dado la clave para comprender ante

³⁵ *Hodgepodge* (o *hotchpotch*) es, al parecer, un término francés inserto en lengua inglesa por lo menos desde el siglo XV, a través de la forma *hochepot*. En ambos idiomas sigue compartiendo significados al dar la idea de miscelánea, popurrí, mezclanza o mixtura heterogénea, además del sentido de sopa espesa de vegetales. Quizá la palabra española que mejor comparta esta dualidad semántica sea “gazpacho”. Cf. *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, versión electrónica:
<www.britannica.com/dictionary?book=Dictionary&va=hodgepodgequery=hodgepodge>

³⁶ Nótese que Mary W. Shelley jamás nombró a su engendro sino por “el monstruo” en la novela que le diera la fama (1816). Indudablemente, cuando en 1931 Boris Karloff hiciera popular a aquella inefable criatura hecha de partes, al mismo tiempo contribuiría a fijar el nombre en el imaginario colectivo derivado del *kitsch* hollywoodense, en un empeño metonímico –por ignorancia- que llevó a tomar a la criatura por el creador (el monstruo por el Dr. Frankenstein, en este caso).

qué nos encontramos, cuando afirma que el texto habría nacido del amor de Cardoza por un recodo de camino. “Cardoza –afirma Mejía- quería emocionarse hasta las lágrimas y así se vio obligado a pensar, durante semanas enteras, cómo lo clasificaría. Mientras un allegado lo etiquetaba como poesía, según otro era novela y alguien más lo destinaba a la mejor pasta de los sueños, su autor creía, simplemente, que eran realidades.” (40: 71) Es de imaginar, de esta guisa, que *Maelstrom* vendría a ser un “libro multimedia”, como diría Herman Bellinghausen a propósito de *El Río...* (66: 10). *Maelstrom* es una obra inasible, de naturaleza anfibia. Es como *El Río...*, una suma de transgresiones genéricas; pero es algo más: *films telescopiados*. Definición única esta última que no pudo ocurrírsele a nadie mejor que a su autor. Y es que *films telescopiados* se antoja una cenefa muy precisa del contenido del texto: conlleva en sí un sustrato lúdico, además de conferir un estatuto surrealista que quizás encuentre su mayor expresión –que no la primera, como hacen creer algunos- en la *Pequeña sinfonía del nuevo mundo*, el poema en prosa más extenso escrito en lengua española (9: 79).

4.2. De torbellinos y vorágines: análisis titológico

Leo Hoek se ha encargado del estudio de los títulos de un texto desde una perspectiva semiótica. Aquí no llegaremos a tanto. Sí, en cambio, al análisis de elementos representativos que supone la sola presencia o ausencia de los títulos, dado que éstos constituyen legítimamente el primer mensaje que nos envía el autor para empezar la tarea de decodificación. Si podemos determinar el orden arquitectónico, la época o el estilo de una catedral por su fachada, similar fenómeno ocurre con una obra literaria, cuyo título sería más o menos el frontispicio.

La primera clave que Cardoza nos lanza en *Maelstrom*, entonces, es que el libro lleva un subtítulo, lo cual puede interpretarse como una reapropiación paródica de una costumbre literaria de otros tiempos. Téngase presente que dos años antes (1924), el propio autor también se había valido del recurso del subtítulo en *Luna Park* para predisponer al lector. Así, “Poema instantáneo del siglo XX”, lo mismo que “films telescopiados” en el caso de *Maelstrom*, cumplen una función fática, esto es, de contacto con el lector, en tanto

constituyen un primer guiño de ojo. Y en este cuadro, ¿a qué hacen referencia los *films telescopiados* sino a una visión calidoscópica, fragmentada y un tanto desfigurada de la realidad, quizás a la manera de un cuadro de Picasso? El subtítulo, en tal caso, es un indicador no sólo de tiempo y espacio sino también un recamador de dos símbolos fundantes del poema: al vincular film y telescopio –símbolos del movimiento y de la suspensión en una paradoja tropológica-, a la vez, se nos sugiere una inmersión en la era de la máquina.

En un primer acercamiento, es conveniente indicar el porqué de un título como *Maelstrom*. Pues bien, a nivel extratextual, sencillamente se trata de un galanteo al cosmopolitismo parisino de aquellos años. Ya con el hecho de intitular una obra de arte con un nombre extranjero se daba a entender el color universalista –o más bien afrancesado- de una época que quería ser abarcadora a fuerza de volar en aeroplano. De otra parte, habría que entender qué nos quiso decir el autor con un título tan poco común en la historia de la literatura, pues nada en Cardoza es obra del azar.

En principio, la palabra *Maelstrøm* es el nombre propio de un canal oceánico en el Mar de Noruega, fluctuante entre la isla de Moskenesøya al norte, y la de Mosken al sur. Los poderosos vientos boreales convierten al canal en un tramo particularmente peligroso. Famoso por su corriente traicionera (8 km de ancho), el Maelstrøm nórdico alcanza una velocidad de 11 km/h con el cambio de la marea³⁷.

Conviene hacer notar que, aunque hoy escandinava, la palabra Maelstrøm procede etimológicamente del holandés arcaico *maelstroom* (*maalstroom* en neerlandés moderno), que se compone, a su vez, de dos radicales que son el verbo *malen* (“hacer girar con un molino o moler”) y el sustantivo *stroom* (“corriente de agua”); de donde se obtiene una interpretación equivalente a “corriente acuática giratoria”. Asimismo, la palabra existe actualmente en alemán, donde quiere decir “onda de agua que se viene encima” (47: 111).

³⁷ *Encyclopædia Britannica*©:

<<http://http://www.britannica.com/bcom/eb/article/6/0,5716,51156+1+49942,00.html?query=maelstrom>>, Encyclopædia Britannica.com Inc., Chicago, 2001.

Como consecuencia lógica, la palabra ha pasado al acervo de la lengua inglesa con los siguientes significados, según la *Encyclopædia Britannica*: “...a large, fatal whirlpool, engulfing vessels and men, or a figurative application of the idea.”³⁸ En otras palabras, por *maelstrom* en inglés se entiende un poderoso o violento remolino, o en sentido figurado, un estado violento o caótico de cosas. Un *mare mágnum*, una vorágine. Donde no hay consenso es en la fecha exacta en que el término debutó en inglés. Mientras que para el *Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary* se tiene registro del sustantivo *maelstrom* desde 1682, de acuerdo con la *Encyclopædia Britannica*, la palabra en mención penetró en lengua inglesa por medio de la ficción de Julio Verne, y principalmente, por los cuentos de Edgar Allan Poe, quien exageró la corriente del canal hasta mudarla en un torbellino. Y es “torbellino” (*tourbillon*), precisamente, el significado que a la palabra *maelstrom* otorga el diccionario *Petit Robert*, autoridad en lengua francesa. De acuerdo con esta fuente, en francés se tiene registro de *maelström* (con diéresis) desde 1765, cuando fue conocido como el nombre propio de aquel canal en la costa noruega, y después, en 1857 como sustantivo común. He aquí la cita de Víctor Hugo con que el *Petit Robert* ejemplifica el uso de la palabra en sentido figurado: “*Paris est un malstroëm (sic) où tout se perd.*”³⁹ (35: 1 127).

En cuanto al *Maelstrom* que Cardoza inventa, la palabra, fuera del título, aparece dos veces en el texto, y una vez más derivada en el adjetivo “maelstrómicas”. Y sin embargo, no es la cantidad de veces que figura en la obra, sino su significado, el que determina el curso del texto. Podría decirse que el propio autor le otorga dos sentidos: el primero no sería más que el trasplante de lo que en inglés y francés significa dicho vocablo. Así, leemos que “Laforgue hacía algo semejante: el dolor de los golpes recibidos, su «náusea universal», la electrocuta con la sonrisita abierta en un extremo de los labios, *maelstrom* por donde el mundo se va a pique...” (16: 68), y ya antes, en el primer capítulo, ha escrito: “Emociones retorcidas, trenzadas, *maelstrómicas*, frutos de circunvoluciones enredadas las unas sobre las otras en cólicos violentos.” (p. 57) Es palmario que en ambos

³⁸ *Ibidem*. Traducción aproximada: “Gran remolino mortal que traga embarcaciones y personas, o aplicación figurada de esta idea.”

³⁹ Traducción aproximada: “París es un *maelström* donde todo se pierde.”

casos está presente la idea de un torbellino que todo lo devora, o cuando menos, la idea de una espiral.

En un segundo sentido, Cardoza podría querer referirse a *maelstrom* como la órbita del personaje central, Keemby (que será estudiado más adelante). Veamos: “*Maelstrom* es una trampa mal instalada con raquíuticos comentarios, raras veces concéntricos a su recuerdo [de Keemby] y al esbozo de este poema suyo que, una noche, falto de cerillas, tomó de su bolsillo para encenderlo en la chimenea y después con él su pipa.” (p. 98, con énfasis en el original). En este aspecto, todo en el libro confluiría en un remolino ecuménico por naturaleza, que resulta ser la historia de Keemby. Es decir que el remolino cardociano converge en el vórtice de este personaje absurdo, y esto es *maelstrom*. Los agregados *films telescopiados* no serían más que el recuento de las aventuras y desventuras de Keemby, por lo demás, casi todas surrealistas.

Ahora bien, la titulación de *Maelstrom*, el libro, no se queda en la palabra epónima. Dentro de la obra hay otros cinco títulos que corresponden a cada uno de los capítulos en que se divide el texto. Son éstos, en orden de aparición: “El autor empieza a suprimir personajes inútiles”, “Pompierlandia”, “Natividad de Nuestro Señor el Clown”, “Biografía de un Paisaje” y “Remolino último”. Como se ve, todos ellos tienen en común una actitud antisolemne, cuando no desacralizante. En la tradición narrativa hispana, desde el Infante don Juan Manuel nos viene la tradición de poner nombre a los capítulos, pero es de más reciente aparición la costumbre de hacer de esos nombres una irreverencia abiertamente provocadora, como en el caso de Cardoza. Así, desde un principio el poeta nos obliga a leer los títulos en clave de ironía. Hay en este nominalismo referencias a temas y a símbolos (el caso de “Remolino último”), a personajes (“Biografía de un Paisaje”, que por algo lleva mayúscula inicial), a espacios –reales o ficticios- (“Pompierlandia”), a situaciones concretas (la “Natividad de Nuestro Señor el Clown”) y a realidades factuales (“El autor empieza a suprimir personajes inútiles”).

Y aun dentro de los capítulos se encierran los nombres de otros fenómenos poéticos, pues a cada unidad narrativa en prosa suele corresponder, estructural y morfológicamente,

una parte escrita en verso –excepción hecha de la “Biografía de un Paisaje”. Cada capítulo desemboca en una partícula que puede alcanzar el centenar líneas versuales. En cualquier caso, la titulología de los poemas en verso no es menos bufonesca. En “Epifanía de Mazda”, por ejemplo, se resemantiza el concepto clásico de la epifanía como “manifestación divina” (la fiesta de la Adoración de los Reyes en el calendario litúrgico), con el objeto de poetizar lúdicamente una manifestación profana: juego y erotismo por la visión de la amada en su esplendor y en su esperpento.

La “Complainte de Jules Laforgue” no solamente remite al personaje aludido, sino también al subgénero lírico al cual pertenece la composición: la endecha (esto significa *complainte* para los franceses). Y en efecto, Cardoza trastrueca la tradición al rebautizar a la endecha y arrancarle su metro clásico, pero sigue conservando la esencia misma del subgénero: se trata de una canción triste y, en este caso, evocadora de la figura de aquel simbolista que apenas vivió veintisiete o veintiocho años (1860-1887) y que publicó, véase por dónde, sus *Complaintes* (*Lamentaciones* en la versión castellana). En cuanto al poema llamado “Charivari”, habrá que hacer notar que en francés tal palabra significa ruido discordante. (Alboroto o diversión bulliciosa es la traducción que arroja cualquier diccionario francés-español). Pero *Charivari* también remite, inequívocamente, a un periódico satírico ilustrado, que fue editado en París entre 1832 y 1893, donde colaboraron famosas plumas de la época. Estos antecedentes engloban el sentido del poema al que el dicho *charivari* intitula: el poeta monta una bulla de cornetas y matracas, en medio de imágenes circenses, para dirigir un apóstrofe cínico a la figura de un Padre Eterno a quien compara con un payaso.

Por su parte, “Alma esdrújula” es un título enigmático. De un lado, parece ser el remate de la primera estrofa del poema No. 9 de *Luna Park*⁴⁰; de otro, no es ni por asomo común el connubio entre metafísica y prosodia, y en esto tal vez descansa el feliz contraste. El contenido del poema tiene que ver estrechamente con un título tan *sui géneris*: el poema puede interpretarse como los estadios más bajos de la espiritualidad humana (la abulia y el

⁴⁰ De este vivir álgido, inquieto, / Una alma nueva ha florecido: / Tierna y fuerte, / Bella y dulce / Como una flor de acero. / Alma galvanizada de emociones, / Alma en que está mezclada / El alma exacta de la máquina, / Alma nacida en el LUNA PARK de la tierra, / Alma frívola, / Alma trágica. (14: 51, mayúsculas en el original).

esplín) que van en procesión, como las palabras esdrújulas, a las últimas sílabas-consecuencias del desafío irreverente: “jugar con las barbas de los dioses”. No deja de ser curioso, por otra parte, que en un poema de 42 versos se contabilicen 15 palabras esdrújulas.

Llaman la atención el poema que cierra el primer capítulo y los veinticuatro versos sueltos de “Remolino último”, porque son los únicos poemas de todo el libro que no llevan título. ¿Actitud antirretórica, como interpreta Wolfgang Kayser? Evidentemente, teniendo en cuenta que también el primero de los mencionados es uno de los dos poemas que acaban en un caligrama; y el segundo, es el preludio del fin. Una falta de título, parafraseamos a Luján, suscita un efecto análogo a entrar sin anunciarse, como si se abriera el telón con la obra ya comenzada. Si Cardoza ha decidido no titular dos poemas, el mensaje que debe captarse es que se trata de una conversación que fue aprehendida en corte transversal: un diálogo que daría la impresión de continuar. Por último, el poema “Centavos de biografía” es de suyo elocuente y lo bastante irónico como para requerir una exégesis aparte.

4.3. Los epígrafes en *Maelstrom*

Si, como quiere Luján, todo epígrafe es un diálogo con la tradición, entonces Cardoza dialoga con una facundia impresionante con la tradición de los malditos y la tradición en marcha de los heterodoxos coetáneos. En el caso de *Maelstrom*, tal diálogo acaba por absorber el significado del poema para mayor riqueza del texto. Habrá que recordar que los epígrafes “suelen tener funciones similares a las del título: son apoyos, llamadas de atención hacia ciertos significados, o elementos formales, [y] suponen cierto juego de complicidad con el lector...” (38: 37). Pues bien, de entrada, Cardoza no nos hace sus cómplices sino que marca distancias. ¿Qué hay de los que no dominan la lengua francesa?:

*Il n'y a pas sur le globe terraque plus d'un cent d'individus par siècle (et encore!) capables de lire quoi que ce soit, voire des étiquettes à moutarde.*⁴¹

⁴¹ Una traducción libre: “No hay sobre el globo terráqueo más de un ciento de individuos por siglo (¡y ni siquiera eso!) capaces de leer lo que sea, ni siquiera de verles las etiquetas a los frascos de mostaza.”

Esta es la cita de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) con la que Cardoza inaugura la obra. La posición privilegiada del epígrafe -¿por qué el inicio?- parece enviarnos desde ya un primer mensaje: apártese del texto cualquier lector indocto. ¿No es ésta, acaso, una reminiscencia de un Modernismo megalómano? El autor está arriba y el lector está abajo en la escala de la ilustración. No olvidamos, desde Darío, que el poeta es un “pararrayos celeste”. Muy comprensible, por lo demás, si pensamos que a aquel Cardoza veinteañero, cuando el Surrealismo era una corriente clandestina (y más elitista de lo que después llegó a ser), le interesaba quedar bien ante la selecta rosca de sus instruidos interlocutores: Ramón Gómez de la Serna, José Juan Tablada, León Pacheco, Francis de Miomandre, y por supuesto, André Breton y su séquito, entre aquel concierto dodecafónico de los años veinte.

El oráculo de Delfos, en la antigua Grecia, conservaba una máxima que era atribuida al dios Apolo: “Conócete a ti mismo”. Sócrates retomaría el principio y añadiría que todo conocimiento empieza por el conocimiento del individuo. Más o menos veinticuatro siglos más tarde, Marcel Schwob (1867-1905), un inconformista de su época capaz de juntar a Beatriz y al espiritismo en un libro de narraciones cortas (*Cœur double*, 1891), puso de cabeza el apotegma apolíneo en esta frase, “*Ne te connais pas toi-même*”, o no te conozcas a ti mismo, que Cardoza recoge como epígrafe para su primer capítulo: “El autor empieza a suprimir personajes inútiles”. ¿A qué tan particular elección de cita? Sólo podemos suponer que el primer personaje “inútil”, Keemby, para más inri asesinado por un villano cinematográfico salido de la pantalla, es el *alter ego* del narrador-poeta (fenómeno que será estudiado en el nivel pragmático -§ 5.4.1 y § 5.4.4-).

“Pompierlandia”, segundo capítulo del libro, inicia con esta cita de André Gide (1869-1951): “...*dans l'œuvre d'art, au contraire, Dieu propose et l'homme dispose*”, o bien, “...en la obra de arte, al contrario, Dios propone y el hombre dispone.” ¿Al contrario de qué?, sería una pregunta lógica. Es simple: al contrario de la tradición aforística que asigna al ser humano un papel pasivo, como acatador de propuestas, y a Dios un papel activo, como autor de las mismas. Nótese, entonces, que la locución adverbial “*au contraire*” ya lleva implícito el referente hacia el cual hay que volver para valorar el juicio.

Un juicio que, además, no sólo establece un plano de igualdad entre el Ser Supremo y la criatura humana (el poeta es un pequeño dios, Huidobro *dixit*), sino que eleva a esta última a una esfera superior en el campo de la creación artística. A Dios no le compete decidir ni opinar a este respecto. Por lo demás, la cita de Gide no podía sino encabezar un capítulo dedicado casi enteramente a narrar el revuelo que causó en un pueblo eunuco (Pompierlandia) una pintura de Picasso –de hecho, se la adopta como bandera nacional. Y en este capítulo, no lo olvidemos, también se sugerirá la superioridad del arte en relación con la naturaleza: el lienzo del pintor instaló tal revolución, que la Naturaleza (mayúscula en el texto), “chiquilla necia y antipática” y “espantosamente monosilábica”, empezó a “civilizarse”, a un grado en que “las nubes trataban de colocarse de manera semejante a sus compañeras de los cuadros” (p. 62). Y así, Gide tuvo razón.

Jules Laforgue es quien estrena el tercer capítulo, “Natividad de Nuestro Señor el Clown”: “*Les clowns –dice- me paraissent arrivés à la vraie sagesse. Je devrais être un clown, j’ai manqué ma destinée.*”⁴² La cita, en este caso, envolverá el sentido entero del capítulo: Cardoza intentará demostrar la metafísica del payaso, su hondo dramatismo y su sentirse un juguete en las manos del Creador, previa *complainte* por el “divino Laforgue”. “Biografía de un Paisaje”, por su parte, es un capítulo igualmente metafísico, “pues lo sobrenatural es carnal en sí mismo”⁴³ (Charles Péguy, 1873-1897). Quizá por ello sea entendible que Cardoza lo dedique al célebre Alfonso Reyes, autor del *Plano Oblicuo*.

Tristan Corbière (1845-1875), cuya única obra (*Los amores amarillos*, 1873) fue redescubierta por Verlaine y fue reivindicado a causa de ello como el primero de los malditos, es precisamente el autor del último epígrafe de *Maelstrom*, un serventesio de alejandrinos franceses:

*Je lâche ma pensée des mots qu’en l’air je jette
De dire et sans savoir si je parle en “Indou”
Ou peut-être en “canard” comme la clarinette*

⁴² “Me parece que los payasos han alcanzado la verdadera sabiduría. Yo erré mi destino, debí haber sido un payaso”. Traducción libre.

⁴³ “*Car le surnaturel est lui-même charnel*”, epígrafe original.

*D'un aveugle trop bu qui se trompe de trou.*⁴⁴

Aquí está presente la idea de desembarazarse de las palabras inútiles, y también, en el último verso, la idea de una “trampa mal instalada” (un *maelstrom*, como diría el poeta): ese agujero al que el ciego borracho confunde, podría ser la cerradura de una puerta y también una velada alusión al cuerpo femenino (y así se entendería el porqué de ese misterioso “clarinete”: ¿llave?, ¿falo?). Es importante remarcar este último verso en el contexto titulóxico del capítulo: si el autor nos habla ya de un “remolino último”, un agujero como el del ciego de Corbière nos provocaría la misma sensación de ser tragados. Y en efecto: a Cardoza parece interesarle la idea de sembrar vórtices por ahí como quien siembra un guisante. Es la misma imagen remolinesca, magnética, engullente, que el poeta se encargará de despertarnos con el París para noctámbulos, el Sena para suicidas, las catacumbas romanas para aficionados a las estaciones del metro, y la veneciana Plaza de San Marcos para colombófilos. Ya antes, no lo olvidemos, en “Biografía de un Paisaje”, nos ha dicho que el periscopio es una “trampa magistral” por donde “caen las estrellas” (p. 81).

Y queda ocuparse de la dedicatoria del poema: un fenómeno que Luján no señala, pero que nos parece oportuno analizar aquí por tratarse de una expresión lindante entre el exterior y el interior del texto. Así las cosas, ¿qué llevó a Cardoza a dedicar *Maelstrom* a su gran compatriota, Enrique Gómez Carrillo, precursor del éxodo de escritores nacionales en el siglo XX? Tal vez la respuesta descansa en el séptimo poema de *Luna Park*, dedicado también enteramente al “Príncipe de los cronistas”. A Cardoza lo seduce desde el primer momento ese cosmopolitismo cínico de Gómez Carrillo: lo admira ciegamente, porque “limpia su calzado con la bandera de no sabe qué país”. Pero la luna de miel no durará demasiado: Gómez Carrillo se hace enterrar con el pabellón nacional argentino y Cardoza no asiste a los funerales. Ironía de ironías, sobre todo en una ciudad como París, que era un poco la capital del mundo. En todo caso, Cardoza quiso expresarle al gran “boulevardier”,

⁴⁴ “Alivio mi pensamiento de las palabras que al aire lanzo
[y lo alivio] de hablar y sin saber si hablo en ‘hindú’
o tal vez en ‘hablillas’ como el clarinete
de un ciego muy borracho que se equivoca de agujero.” Traducción libre.

con *Maelstrom*, su compartido amor por el dinamismo y por la aldea global en la que empezaba el mundo a convertirse desde el epicentro parisino. Una reconciliación agridulce del hombre consigo mismo como quizá sólo la haya habido durante el ya lejano Siglo de las Luces.

CAPÍTULO 5 LOS ELEMENTOS INTERNOS

5.1. *Maelstrom* para irreverentes:

Contenido temático

El tema, y en esto hay bastante consenso, es “aquello de lo que habla el poema, y no exactamente lo que dice, ya que lo que dice es el significado global, que surge de la colaboración de todos los elementos discursivos. (...) El tema sería el anclaje referencial (...) a partir del cual se despliega el significado poemático.” (38: 41) Nos encontraríamos, así, ante una especie de unificador del poema, ante una unidad axial de sentido que no acostumbra ser concreta, sino abstracta, de naturaleza intuitiva. El tema puede ser determinado mediante la sucesión de símbolos y de tópicos (lugares comunes o motivos consagrados por la tradición), o más globalmente, mediante el rastreo de las isotopías discursivas (§ II.6).

5.1.1. Cuatro símbolos en *Maelstrom*

Si todo poema es una progresión de símbolos, dedúzcase el logaritmo que se obtendría de un poema de poemas, como *Maelstrom*, con sus más de cuatrocientos treinta versos –sin contar las páginas en prosa-. Por ello, hemos decidido resaltar solamente cuatro de los símbolos que, a nuestro juicio, contribuyen más a darle al texto un eje de sentido. Son éstos: el Sol, el espejo, el río y la marmita de Papin. Los primeros dos pertenecen al orden de los símbolos metafóricos; el segundo, al de los metonímicos (o al de las “metáforas de reclamo o genitivas”, según se quiera ver).

Una treintena de veces figura el Sol en el texto: bien en sentido propio (estrella de nuestro sistema solar), bien en sentido figurado. Y es que el Sol, antes que cualquier cosa, es esto en el plano simbólico:

El supremo poder cósmico; la divinidad que todo lo ve y su poder; teofanía; el ser inmóvil; el centro del ser y del conocimiento intuitivo; “la inteligencia del mundo” (Macrobio); iluminación; el ojo del mundo y el ojo del día; lo invicto; gloria; esplendor; justicia; realeza. (...) Por su constante movimiento de salir y ponerse y por la naturaleza vivificadora o destructiva de sus rayos, el Sol simboliza al mismo tiempo la vida y la muerte y la renovación de la vida a través de la muerte.” (21: 168)

La primera alusión con que Cardoza se refiere al Sol aparece en su “Complainte de Jules Laforgue” (p. 69), donde ese “sol difunto” representaría al pesimismo de aquel simbolista. Un pesimismo vital que acabó cuando acabó su vida, la cual no llegó a los treinta años. En cuanto al Sol, ya habrá, más adelante, alusiones al astro en su radiosa majestad: se tratará de un sol tiránico que únicamente en los trópicos alcanzará su magnificencia. En París, en cambio, ese sol orondo y tropical será vencido simbólicamente, antes de ponerse, al pasar bajo el Arco el Triunfo (p. 81); además, tan sólo llegará a categoría de moneda que hace funcionar el cinematógrafo de la noche (p. 88). En otras ocasiones, el sol parisino no será más que un complemento, un accesorio de belleza: bien para sonrojar a Paisaje (cuando amanece en la Isla de Francia), bien para servirle como aureola de santo sobre su coronilla (p. 87), bien para adornarlo con el arco iris a manera de peineta sobre la melena de los robles (*Ibid.*).

Continúa el robusto Sol su metamorfosis en *Maelstrom* cuando de pronto se viste de atleta y se lanza de las montañas al valle (p. 91), para luego convertirse en globo ingenuo y rojo, escapado de las manos de un niño en el Jardín del Luxemburgo (p. 92). Juguete estrenado en las manos del niño-día, o lentejuela que hace ruido al caer en el Sena (*Ibid.*): el Sol también es capaz de inundar de tequila el mediodía (*Loc. Cit.*), pero al final, rueda su cabeza decapitada, cuya sangre tiñe el crepúsculo de rojo (p. 93). Nótese la tremenda vecindad tropológica que vincula a estas chocarreras imágenes solares con las expuestas en “Hombre sandwich”, otra creación cardociana de la misma época (1925)⁴⁵. Hasta aquí, todo muy bien. Pero, ¿qué debemos entender cuando, en la página 97, el poeta escribe

⁴⁵ “Afuera un sol rubicundo, cara de bonhomme alcohólico, tiraba al Sena sus lingotes de oro vociferando ronco, como si hablase en un megáfono. ¡Botarate! Sol de cara redonda y vulgar, carnicero, cara de rey de baraja, bigotes a lo Guillermo II y pelado a la broose. Sol rastacuero con todos los dientes untados de oro igual a una prostituta vieja. Sol fanfarrón de manos enojadas con decenas de gruesos anillos de piedras escandalosas. Sol de pecho tapizado de medallas, diríase un mariscal o un domador de circo. ¡Nouveau riche!...” (59: 5).

“Sol” precedido de la afirmación “El diablo es un ángel”? El enigma es visible, no obstante lo cual disponemos de algunas claves para descifrarlo. Si un ángel es, etimológicamente, un mensajero, lo más razonable sería recurrir a la figura del bíblico Lucifer (literalmente, el *portador de la luz*), caudillo de la rebeldía celeste, que se hermana, por su naturaleza, con Prometeo y Quetzalcóatl (o Kukulkán entre los mayas): otros héroes solares dadores de la luz del conocimiento a la humanidad. Y así, el Sol se convertiría en un símbolo de ese saber, ese fruto prohibido y delicioso, ofrecido tentadoramente por el diablo. Otra explicación más sencilla: en tanto manifestación de Dios (teofanía), el Sol es lo suficientemente taimado para conciliar ángeles con demonios, y Dios en la casa de todos. “Ángeles diabólicos, / demonios angélicos, / sed de martirio, / círculo”: esto nos ha anunciado ya el poeta en “Alma esdrújula” (pp. 78-79), con esa adjetivación paradójica que en él confirma su concupiscencia por la cópula de opuestos en un mismo enunciado. Y es que no puede pasar inadvertido el cierre de la obra: ¿Por qué termina con el Sol, reiterado insistentemente (ocho veces en la 4ª edición de 1926, y tres en la *Obra Poética* –1992–)? La respuesta parece obvia: el Sol es renovación, el ciclo de la vida, y la gozosa locura de los años veinte hacía creer en una era de bienestar subsidiado por la máquina. Una era que Cardoza telescopia desde el ojo mismo del huracán.

Y bien, el espejo. Se cuentan en ocho las veces que aparece en *Maelstrom* el adminículo más socorrido de los cuentos de hadas, ése que dice la verdad sobre la belleza de Blanca Nieves y es puerta al País de las Maravillas en la fantasía de Carroll. Arma poderosa, del espejo se vale Perseo para vencer a Medusa, pues ésta no soporta el horror de su propia imagen. ¿Qué símbolos, qué arcanos...? El espejo revela:

Verdad; autoconocimiento; sabiduría; mente; el alma o “espejo del universo”; el reflejo de la inteligencia divina y sobrenatural; la superficie brillante y clara de la verdad divina; inteligencia suprema reflejada en el sol, la luna y las estrellas. El reflejo del espejo representa el mundo manifiesto y temporal, así como el autoconocimiento del hombre. (...) Se considera que tiene propiedades mágicas y que es la entrada en el reino de la inversión. (21: 74)

Cuando Cardoza nos habla del mundo invertido de Keemby, personaje central de la obra, nos advierte que hay que leerlo con el auxilio de un espejo (p. 59), pues es sabido que este instrumento corrige las imágenes vistas al revés. He aquí la primera idea adyacente al

espejo: inversión. El mundo de Keemby funciona al revés, y para entenderlo hay que situarlo frente a un espejo. Nuevo País de las Maravillas, esta noción se verá reforzada por un adjetivo: curvo. Espejos curvos son la pared donde se estrellan las “imágenes encandiladas” del yo lírico, una vez ha sido despertado por Dios (p. 67). Y esa misma curvatura impertinente del espejo hará del Creador una figura bufa cuando “está muy serio, muy en sí mismo” (p. 68), hecho que, por otra parte, recuerda la visión esperpéntica de la realidad según Valle-Inclán, en sus *Luces de bohemia*. Como habrá de recordarse, dos personajes caricaturescamente degradados, don Latino de Hispalis y Max Estrella, conversan en la escena duodécima sobre las taras del mundo⁴⁶. Y en *Maelstrom* la vida es absurda porque curvos son sus espejos, que será la consecución lógica de una idea que venía cerniéndose ya en *Luna Park*⁴⁷. Borges habría escrito que se trata de la estética activa de los prismas, opuesta a la estética pasiva –por mimética– de los espejos.

Ahora bien: cuando, el poeta afirma que “ayer la luna se durmió en mi espejo” (p. 81), nos encontramos ante un auténtico caso de metalepsis, pues se trata de una metonimia traída de muy atrás. Lo que el poeta pudo haber querido decir, según nuestra interpretación, es que “la luna se durmió en sus ojos” (es decir, la contempló hasta quedar dormido); donde ojos sería la sustancia de una cualidad –el reflejo–, que a su vez, resulta ser la cualidad metonímica de la sustancia “espejo”. Y cuando en *Maelstrom* colisiona la introspección de la vida improvisada del poeta (sus espejos) con su destino, surge esta magnífica imagen de inspiración taurina: “He roto todos mis espejos banderilleando a la Fatalidad” (p. 89). Pero antes ha confesado: “En el espejo mi sombra ha visto su sombra y ha empezado a tener miedo.” (p. 74) ¿Miedo a reconocerse en una imagen grotesca? Es posible. Toda verdad lleva en el fondo un dejo de dolor, y el espejo sería acaso un látigo.

Símbolo recurrente no nada más en *Maelstrom*, sino en toda la obra de Cardoza, es el río. Éste será siempre, de acuerdo con J. C. Cooper: “El flujo del mundo en

⁴⁶ “Max- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento.
[...]
Max- Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.” (55: 106)

⁴⁷ (En los curvos espejos
De la vida el gesto,
Mejor se ve porque se ve grotesco.), 14: 20, *paréntesis en el original*.

manifestación; el fluir de la vida. (...) El ‘retorno a los orígenes’, simbolizado por el fluir del río aguas arriba, constituye el retorno al estado paradisiaco prístino o para encontrar la iluminación.” (21: 154-155). El río, así las cuentas, aparecerá en *Maelstrom* desde el primer capítulo. Ya desde entonces el poeta patentiza su deseo de no entusiasmarse demasiado con el cúmulo de sensaciones de juventud en París (“Quiero que la aorta de mi vida / no sangre ahora...”, p. 60), pero al mismo tiempo se desdice al reconocer que poco tiempo “guardará virgen” ese deseo (*Ibíd.*); de aquí que confiese que no podrá alcanzar nunca la unidad y densidad de un “Río Amazonas”. Otras veces, el río aparecerá como sinónimo de mezcolanza, de convergencia de elementos dispares: “Hoy: un poco de emoción, dos aspirinas, hemoptisis pequeña, perdí un par de guantes, compuse un poema. Mi río de color naranja, confluencia de mi bilis y mi sangre, tuvo una desviación lamentable” (p. 77).

Y quizá la más importante de las evocaciones del río es la que está en relación directa con el tiempo: el río es el ahora, es este momento, pues corre sin posibilidad de regreso. “Estoy sobre el presente como sobre un puente, / [...] / (En el fondo, ¿qué me importa el río?)” (“Centavos de biografía”, p. 100). Aquí son evidentes dos aspectos: la analogía que el poeta teje entre el río y el presente, de un lado, y de otro, la posición del poeta con respecto de ese mismo presente: está por encima de él. Pero en el fondo, como reconoce en esta prodigiosa síntesis que son los dos versos citados, al poeta no le importa el presente (“el río”), porque le importa más vivirlo. Independientemente de la apoteosis que del río haga Cardoza en sus *Novelas de caballería*, en *Maelstrom* la corriente será de vendaval: una corriente que engolfará lo mismo soles que vértigos y hangares. La corriente podrá ser ondulante, pero no es imprecisa: tiene forma de torbellino, y he aquí la gran metáfora de *Maelstrom*.

Queda la marmita de Papin, dos veces mencionada en *Maelstrom*. No es tanto el número de oportunidades en que figure el recipiente, cuanto su poderosa carga simbólica lo que nos mueve a detenernos aquí. Antecedentes: Denis Papin (Chitenay, Francia, 1647-Londres, Inglaterra, 1714), fue nada menos que el inventor del ancestro de las máquinas de vapor, cuya función era dotar de impulso propio a los vehículos de su época. Pero el

artilugio por el cual lo alude Cardoza fue una famosa marmita, con la que el inventor logra aumentar el punto de hervimiento del agua mediante la acción compresora del utensilio; esto, en 1681. Posteriormente, agrega al invento una valvulilla con el objeto de asegurarlo. Dicho sin tanto tecnicismo, Denis Papin fue el feliz inventor de la olla de presión. Así, en una de sus imágenes mejor logradas, Cardoza compara su arte poética con la marmita de Papin, es decir, con un recipiente de cocción a punto de estallar. Esta es la idea que subyace en estos versos de la “Epifanía de Mazda”:

Inquietud ancestral,
Ebullición,
[...]
Exceso de vida en mi cuerpo endeble:
marmita de Papin, mi arte. (p. 64)

Tal idea de ebullición será rebasada por la noción de válvula de escape, de levedad sólo alcanzada con la ejecución del arte: “Si yo no escribiera / -Marmita de Papin, mi arte-⁴⁸ / cometería formidables crímenes.” (“Centavos de biografía”, p. 101) En todo caso, ambos sentidos –hervidero y catarsis- no son contradictorios sino complementarios. La consecuencia lógica de la compresión será el descargo, y así Cardoza será el cirineo de su propia cruz. Pudo ser poeta a pesar de sí mismo.

Sol, espejo, río y marmita de Papin, o lo que es decir, renovación, esperpento, torrencialidad y ebullición: *Maelstrom* es todo esto, en una cirugía perfecta donde nadie nota la labor del bisturí. Nada parece postizo porque no se ven las costuras.

5.1.2. Los tópicos de *Maelstrom*

El catálogo de motivos ungidos por la tradición, o tópicos, es bastante amplio. Aquí nos basaremos en el repertorio que Luján enumera a partir de Curtius. Y si nada hay

⁴⁸ Verso suprimido en la edición de la *Obra poética* en 1992. Nos hemos basado, para este ejemplo, en la versión de 1926.

químicamente puro, todo poema estará conformado por más de un tópico. Salvedad hecha, hay en *Maestrom* los siguientes:

a) Tópicos de persona

— La *humilitas* autorial:

Soy un aventurero fracasado, fracasado, fracasado. Vocación para millonario sin igual. Amateur de amateurs. Más de una vez he dado a Dios mi renuncia de ser hombre, fatigado de esa profesión banal. ¡Y eso que tengo decorados llenos de casualidad, de humor, de dulce violencia, de absurdo encantador donde mis títeres danzan blasfemando! (p. 89)

No amar nada,
no pensar en nada:
¡haber sido un pelele afortunado!
Aterrizó en mi alma imaginación despótica
y no tuve otro camino que soñar. (“Alma esdrújula”, p. 78)

— El hombre como pequeño mundo (y su variante vanguardista: el microcosmos interno en mesa revuelta):

Apenas cambiamos nuestra primer [*sic*] visión, en el calidoscopio de su alma se renueva todo: formas, colores, etc., con la sola caída de un granito. Fue un coctel de espíritus opuestos. El Creador tomó un cubilete de los “American’s bar” y dentro puso un poco de jirafa, de Cristo, de Hamlet, de montaña rusa, de Grock, de torre, de Barba Azul, de Peer Gynt, etc., etc., y el contenido, bruscamente revuelto, lo derramó en el cuerpo de Keemby, quien vivió su vida jaculatoria, ebrio de aquella mezcla trágica y funámbula. (...) Fue paradójico como el canguro, animal inverosímil. (p. 58)

Capilla interior:
jazz-band tornándose acordeón,
el acordeón tórnase órgano,
órgano melodioso: corazón.
¡Pulmón glotón del acordeón
órgano niño
diciendo tanto
que asmatizó su musical respiración! (p. 78)

— Analogías náuticas:

Sirenas de los barcos. Soñaba estar en la cubierta de un barco sin rumbo, *bateau ivre*, de un barco que acaso se perdiera. ¡Barcos! ¡Barcos! ¡Barcos!

Era un placer, desagrador de mi alma, ver partir los grandes cetáceos con las proas vueltas hacia tierras que yo no conocía. Los cuentos de *Las mil y una noches* y un *Atlas* formaron el agua regia que disolvió mi corazón. Prendía mis ojos a la estela con que rayaban al mar. Jamás, tranquilamente, he podido ver jugar a los niños con sus barquillos de vela en el estanque del Luxemburgo. (p. 76)

En las noches rubias, mi boardilla levando anclas navega bajo el cielo submarino. Por el periscopio, trampa magistral, caen las estrellas, higos maduros, a dormir en mi lecho, y así, desde mi cama, viajo y gozo maravillosamente como para enloquecer: pero ¡nunca a medias! (p. 81)

b) Tópicos de cosa

— Tópicos de creación literaria. La inefabilidad:

Mi corazón se ahoga
En un amor vago e infinito,
Poemas en irresoluta nebulosa. (“Centavos de biografía”, p. 99)

Lo real y lo irreal, se me confunde: no sé si esto que palpo es un libro o un sueño.
Modificar las densidades: ¡mi alquimia! (p. 103)

— Tópicos del espacio

1. *Locus amœnus* (el lugar agradable, y su variante vanguardista: la exaltación de la urbe):

La ciudad bromeando púsose ropas nuevas.

Los tranvías cantan como pájaros.
Sobre el Sena óyese caer la lentejuela del sol
y el agua salpica polvo de oro.
¡Hasta el periscopio de una boardilla
se siente reflector! (“Médaille”, p. 92)

Peregrino de mi Emoción. París, Tierra Santa de la Imaginación. Imaginación, Eva y Adán espíritus. El Sena arteria coronaria. Corazón hipertrofiado. “Ville Visage du monde”, Ilmábate Canudo. “Ville Lumière”, dicen algunos textos de geografía, Víctor Hugo y las propagandas de turismo. ¡Ciudad Corazón! ¡París: As de cœur! (p. 95)

2. *Locus eremus* (el lugar yermo: la ciudad como prisión):

Los rascacielos se me venían encima. Sollozaba viendo partir los trasatlánticos. El fino metal de nuestro sol tiránico se adulteraba amalgamándose de niebla nórdica. Por las noches, danza macabra de New York, muros gigantes, la gran ciudad toma el aspecto de ser más artificial, escenario de teatro, y en ese insoportable New York de cartón, masticaba el copal ácido de mi aburrimiento. Desesperación guillotínante. ¡Hasta la luna es otra!... (p. 75)

— Tópicos del tiempo:

1. *Carpe diem* (o su inversión: el descrédito del tópico de aprovechar la juventud):

Pensé con esta esencia hacer una nueva *Comedia humana*. Después, naturalmente, en vez de componerla, decidí estar en ella de “galán joven”. (p. 94)

Estoy un poco en cada vapor que parte
y en la infinita tristeza de la muchacha de 20 años que murió virgen.
La aurora, irremisiblemente, cada día iza mi estandarte.
Sería romanticismo fotografiarme con un sol en la mano
ahora que soy joven. (“Centavos de biografía”, p. 99)

2. *Vanitas vanitátum, omnia vanitas* (el mundo como hoguera de las vanidades, o negación de él):

Cuando esté muerto
Sabré si el Eclesiastés es cierto.

Hoy sólo sé que mi cuerpo es un racimo de placer (...). (“Epifanía de Mazda”, p. 65)

Muy niño aún, dejé dinero a los especialistas, y a pesar de mis máscaras, se me ve en el rostro el mordisco que llevo en la entraña: sentimiento del Infinito, de la Eternidad. Emociones tartamudas. ¡Nada es vanidad!, proclamo yo que, hasta cuando hago castillos en el aire, me complazco en edificar góticos rascacielos de acero y de turrón. (pp. 74-75).

Para amarrar lo demostrado, Cardoza nos ha venido trazando un mapa de sus intereses y de sus inquietudes, que son los mismos de todo poeta vanguardista de principios del siglo XX. El sentir de los tópicos de *Maelstrom* es más o menos éste: Ha amanecido una centuria en medio de los alaridos de progreso; los tranvías, el metro y los aeroplanos confirman la fe en el hombre constructor, pero, al mismo tiempo, en el hombre sensible (“aventurero fracasado”, “pelele afortunado”) hay un sentimiento de vacío interior. O

mejor, de caos. Un caos microcósmico del que no emergerá un demiurgo redentor, sino un “ángel pederasta al que le falta audacia” para cantar una época difusa, imposible de describir con palabras (de aquí lo inefable). ¿A dónde acudir a ofrendar una vela por la angustia? Si en la Edad Media era a los templos, en la era de la máquina será a las grandes ciudades cosmopolitas: templos de proporciones megalíticas. Ah, pero no a cualquier urbe. No puede ser Nueva York –ya metalizada y malquerida para entonces, mucho antes de cualquier terrorismo-. A Nueva York le falta cierto *glamour*, cierta aristocracia del espíritu que sólo se encuentra en París, “Tierra Santa de la imaginación.” Sólo en París es navegable la noche, y sólo en París la vanidad se transmuta en “racimo de placer”, para alzar en el aire “castillos de acero y turrón”.

5.1.3. Las isotopías discursivas

Dado que las isotopías, para decirlo abreviadamente, son recurrencias semánticas que vertebran el sentido del texto (§ II.6), nos aparcaremos únicamente en cuatro, a fin de no agotar la cantera del estudio. Las líneas isotópicas que aquí señalaremos son éstas: las recurrencias pictóricas, la teatralidad, los elementos circenses y las correspondencias cinematográficas.

Y sí, la pintura... De las bellas artes, salvedad hecha de las letras como es obvio, es la pintura la que ocupa el palco de honor en la escena cardociana. Cardoza mantendrá con la pintura una relación borrascosa: no se olvide que, por los juicios que Cardoza expresa sobre el arte mexicano en *La nube y el reloj*, Diego Rivera exige infructuosamente la expulsión del poeta del suelo azteca. Si los poetas simbolistas se interesaron por la pintura de su tiempo (en especial, la de tendencia romántica), y si Baudelaire tuvo especial predilección por el pincel de Delacroix, Cardoza no será nunca ajeno al fenómeno⁴⁹. Desde *Luna Park* hay interés por el arte del color: la edición príncipe del poemario lucía en la

⁴⁹ En un primer momento parisino, Picasso será el paradigma al que Cardoza vuelve la vista. En México, los ojos se dirigirán hacia el Orozco de caballete, no tanto al muralista. “Delacroix fue para Baudelaire –dice Roberto Díaz Castillo- lo que José Clemente Orozco para Cardoza y Aragón.” (22: 83). Muy conocida es ya, por otra parte, aquella máxima cardociana donde este pintor sale invicto: “Los tres grandes son dos: Orozco.”

portada una ilustración expresa de Toño Salazar, artista salvadoreño bastante conocido por entonces⁵⁰. Por su parte, *Maelstrom* está atravesado por líneas isotópicas que tienen que ver abiertamente con el campo de la pintura. “Pompierlandia” es el ejemplo más ostensible: la Naturaleza allí se civiliza por obra y gracia de un cuadro de Picasso, en el marco de un episodio eminentemente surrealista. El Senado pompierlandés discute los múltiples proyectos de bandera presentados por la comisión de pintores:

Banderas impresionistas. Banderas puntillistas, etcétera. Banderas con crepúsculos domesticados y auroras terribles, mansas como vacas lecheras. Keemby, compadecido, sacó de su valija una tela de Picasso y la mostró al senado. [...] La bandera de Pompierlandia: un naípe, una guitarra, una botella, un arlequín y algunos objetos aún no bautizados. (pp. 61-62)

El caso es que el estrambótico lienzo logró rejuvenecer aquel lugar tiranizado por la Naturaleza, de la cual el arte saldrá vencedor porque no la imitará más al haberse invertido los papeles. La Naturaleza será ahora quien querrá copiar la realidad del arte. Paisaje mismo, por ejemplo, no verá en «Madame la Nature» a una madre sino a una madrastra, y sólo dejará seducirse por «Mademoiselle la Peinture» (una fotografía, no ya digamos un cinematógrafo, pueden asesinarlo: la fobia de Paisaje por la tecnología es comprensible). Y después de la disparatada persecución y captura de Paisaje por parte de la gendarmería francesa (parodia de la novela policial), gracias a haberle puesto un marco, dos argollas y un vidrio, terminará por curarse en el Louvre (p. 87). En cuanto a Keemby, no se olvide, es un “hombre de papel secante” cuyo mundo es una pintura fresca en virtud de su particular capilaridad⁵¹ (p. 59). Por lo demás, todo parece indicar que el cuadro de Picasso que Keemby presenta ante el Senado pompierlandés podría muy bien corresponder, por sus características, al “Período rosa” (1905-1907), cuando el artista malagueño se especializó en pintar acróbatas y arlequines. En uno de los cuadros más célebres de este período, *La familia de saltimbanquis* (1905), la figura central de las cinco presentadas es nada menos que Guillaume Apollinaire, gran amigo del pintor, con un bufonesco sombrero de cascabeles. Y si Picasso fue capaz de llevar lúdicamente al lienzo la figura de un poeta,

⁵⁰ En *Las noches en el Palacio de la Nunciatura*, Rafael Arévalo Martínez lo nombrará Toño Morazán para despistar. Según Arévalo –y todo parece indicar que así fue–, Toño Salazar convivió una temporada con Porfirio Barba-Jacob en el Palacio de la Nunciatura, sobre la calle Bucareli en el D.F. mexicano, hacia 1922.

⁵¹ “Propiedad de atraer un cuerpo sólido y hacer subir por sus paredes, hasta cierto límite, el líquido que las moja, como el agua, y de repeler y formar en su rededor un hueco o vacío con el líquido que no las moja, como el mercurio.” (49: 399).

Cardoza llevó ocurrentemente al papel las figuras de no pocos pintores. En el discurso de *Maelstrom* se dan las manos Marie Laurencin, Paul Morand, Douannier Rousseau, Max Jacob, Marc Chagall y el ubicuo Pablo Picasso.

La teatralidad es otra isotopía de la obra que nos ocupa. Entendemos teatralidad no como el hecho escénico mismo, sino con las vinculaciones y recurrencias de elementos que tienen que ver con ese mundillo del tablado y el telón. En primera instancia, se hace necesario volver a *Luna Park* para comprender el anuncio del mundo como teatro (otro gran tópico de comparación, institucionalizado desde tiempos de William Shakespeare y Calderón de la Barca). Aunque más acertado sería escribir la sociedad burguesa como teatro. El sexto poema del libro citado poetiza la “Intermitencia de lágrimas y risas./ Tragedia. / Sainete. / Farsa. / Aún no está seguro / De su papel, / El mundo!” (14: 40). Es decir, los subgéneros dramáticos al gusto de un mundo que sólo está seguro de algo: de su falta de honestidad consigo mismo, obligado por ello a llevar permanentemente una máscara correcta. Precedente sentado; ahora se entiende que cuando, en *Maelstrom*, el poeta habla del despotismo de su sombra, haga esta confesión: “a ella están atadas las cuerdas que me mueven, y me siento la marioneta más triste y menos resignada del guiñol universal.” (p. 74)

Ahora bien. Téngase presente la manera en que Keemby llega a Pompierlandia: “...anunciando en el cielo una revista de teatro, decidió destruir un aeroplano, y, con destreza, se le lanzó encima: la máquina precipitose llameante, *omelette au rhum*.” (p. 61) Keemby, cosa curiosa, desempeñaba el mismo trabajo que el ventrílocuo de Omaha llegado a la tierra de Oz por accidente, donde lo tomaron por un mago poderoso y lo hicieron rey en la Ciudad Esmeralda⁵². Cámbiese circo por teatro, múdese el globo aerostático por el

⁵² La historia es ésta: “–Pasado algún tiempo –continuó [el Mago de] Oz–, me cansé y me hice ascensionista. –¿Qué es eso? –le preguntó Dorothy. –Un hombre que sube en globo en días de circo para atraer a la multitud y de ese modo conseguir que vayan al circo –explicó. –Ya sé –dijo ella. –Bien. Un día ascendí en globo y las sogas se rompieron; de modo que no podía descender. El globo subió por encima de las nubes, tan alto que una corriente de aire lo arrastró y lo llevó muy lejos, muy lejos. Durante un día y una noche viajé por el aire, y a la mañana del segundo día me desperté y vi que el globo flotaba sobre un extraño y hermoso país. Descendí gradualmente y no me lastimé lo más mínimo. Pero me encontré en medio de una gente extraña que, al verme venir de las nubes, pensó que yo era un Gran Mago. Naturalmente, les dejé que lo creyeran, pues tenían miedo y prometieron hacer todo lo que yo quisiera.” (8: 170)

aeroplano⁵³, póngase Pompierlandia en lugar de Oz, y se tendrá un caso muy interesante de intertextualidad. A Keemby no lo coronan, pero sí lo llevan bajo palio y se le nombra caballero de todas las órdenes. El Keemby cardociano repite en *Maelstrom*, veintiséis años después, la hazaña que inmortalizara a *El Maravilloso Mago de Oz* de L. Frank Baum. La teatralidad intrínseca de ambos personajes es, por lo demás, evidente.

Pero la isotopía de la teatralidad no podía estar completa sin la mención del tan insistente Arlequín: personaje fronterizo entre lo teatral y lo circense. ¿A qué nos remite Arlequín, sino a la antigua *Commedia dell'arte* italiana? Este tipo de fenómeno escénico, también llamado *Commedia all'improvviso*, vio la luz en la Padua renacentista, más o menos a partir de 1550. Los histriones que actuaban, lo hacían improvisando sobre la base de un argumento vago (de los que se llegaron a contar más de ochocientos) en las plazas públicas, donde pasaban el sombrero. Hay que recordar que “los actores de la *commedia dell'arte* fueron los primeros actores profesionales. Vivían de su trabajo y, además, solían representar durante toda su vida un solo personaje: un actor encarnaba siempre a Arlequín; otro, siempre a Pantalone; una actriz siempre era Colombina, otra era siempre Rosaura. [...] Pirandello o Unamuno se habrían preguntado ya entonces quién era más real: si el actor o el personaje.” (44: 31)

El legado de la *commedia dell'arte* es todavía patente en el teatro. Se caracterizó por la continuidad de los tipos escénicos farsescos que siempre llevaban una máscara característica, y de aquí las delicadas caretas y los antifaces del carnaval de Venecia. En otras palabras, la *commedia dell'arte* fue la primera manifestación teatral que se encargó de crear tipos: Entre los más representativos de éstos, allí estaban Pantalone o Pantalón (viejo tacaño veneciano, barbuchín y narigón, precursor del avaro molieresco); El Doctor (doctorado en leyes por Bolonia, arrogante y de toga negra, metido en todo, hasta en óperas como *Las bodas de Fígaro* de Mozart o *El barbero de Sevilla* de Rossini); Polichinela (napolitano borracho, glotón y ladrón, vestido enteramente de blanco); y, por supuesto, Arlequín (siervo de los ricos, pobre y poco inteligente, remendado de colorines

⁵³ Antoine de Saint-Exupéry escribiría algo parecido en *El Principito* (1943), con algunas variantes: un piloto al que se le avería el aeroplano, se estrella en el desierto, donde conoce al entrañable personaje que ya todos conocemos.

romboidales; acaba siempre por ser aporreado). Valga indicar que el influjo de la *commedia dell'arte* extendió su hipnosis hasta entrado el siglo XVIII, y todavía Jacinto Benavente (Premio Nobel en 1922) saca provecho de los personajes de esta manifestación teatral para escribir *Los intereses creados*.

En *Maelstrom*, sin embargo, Arlequín “es una persona muy seria” (p. 103). De entrada se le despoja de su condición de personaje y se le entiende como persona, en una sospechosa concesión de Cardoza, por lo demás sarcástica. Sospechosa, sí, puesto que no es gratuito un cambio de estatuto: si en “El autor empieza a suprimir personajes inútiles” se puede crear una relación de identidad entre Keemby y el yo lírico, esa propiedad se comunica por traslación al arlequín, de donde éste también sería un *personaje* inútil, no una persona.

Mi risa es triste.
Desnudo mi cuerpo
no proyecta sombra:
arlequín loco soy,
mi corazón,
rombo interior,
danza en mi pecho,
peonza. (p. 64)

La continuidad de la idea de arlequín (en minúsculas, según aparece en el verso de arriba) como personaje, encuentra cabida en “Alma esdrújula”: allí el poeta, ataviado con el uniforme del histrión, se entretiene “jugando con las barbas de los dioses” (p. 79), actitud que recuerda por igual el servilismo que le diera origen, y el deseo de desacralización que ahora le imprime. Otra vez un dato curioso: para su irreverente propósito, Cardoza no se vale de un héroe sino de un antihéroe, como Arlequín, que es bobo, servil y débil.

El circo y sus elementos ofrecen el basamento para delinear otra marca isotópica. Habrá que empezar por decir que lo primero que resalta en *Maelstrom* es su adjetivación antitética. En el caso particular de Keemby, se trata de un personaje trágico y funámbulo, es decir que el teatro y el circo moran por igual en su espíritu. Y esta idea halla su mejor cauce en la “Natividad de Nuestro Señor el Clown”, donde el carnaval y el espectáculo se

hacen patentes con la eterna desdicha del payaso. ¿Quién puede interrogarse, sino el payaso, pontífice del circo, sobre cuál es el derecho y cuál es el revés de la realidad? Una cosa es certera: ignoramos la identidad del yo lírico en este capítulo. No sabemos si se trata de Keemby, de un *clown*, o del primero convertido en lo segundo. (Asnos, *clowns* de los caballos, sostiene el poeta, p. 71). En todo caso, quien enuncia, maneja un hondo sentido de la cualidad de lo circense: tiene el alma en un trapecio (p. 67) y recibe puntapiés por parte del gran cirquero, que es Dios. El tópico en este caso ya no será el mundo como teatro, sino el mundo como circo. (El mundo como *Luna Park*, habría dicho Cardoza dos años antes). Y así, si el mundo es un circo, el hombre es un *clown* que corre y hace piruetas y acrobacias en la gran pista universal.

Una ingeniosa variante de esta isotopía circense será englobada por la analogía entre el circo –como lugar de lo grotesco- y el Museo Dupuytren, “el más bello museo del mundo” (pp. 96-97). La analogía no tendría nada de especial de no ser por un detalle: el Museo Dupuytren es el museo de las patologías más diversas. Es casi una pinacoteca del horror. No hay allí pinturas célebres o esculturas prodigiosas, sino fetos de niños bicéfalos, pollos con tres patas y demás fenomenología descarriada. Es una especie de corte de los milagros fundada en París, sobre el antiguo convento de los franciscanos, en honor a Guillaume Dupuytren (1777-1805), cirujano de Luis XVIII y Carlos X, a quienes la ciencia médica reconoce como los fundadores de la patología moderna. Sólo entonces cobra sentido este fabuloso derroche de humor negro:

El más bello museo del mundo es el Museo Dupuytren. Museo de lo grotesco, del hombre, lleno de Biblia y de Cantos de Maldoror. Barraca de feria. Álbum de anormalidades. Sorprendente bodega del alma. Síntesis de la Naturaleza. Monstruos divinos. Espinas dorsales en eses terribles donde Dios descarriló su humorismo. Fetos caros de Buda. Flora de lepras y chancros. ¡Cómo huele a humanidad! Alegrías y angustias hiperestésicas ¡y tan sin retórica! Se siente uno estar acompañado (maravillosamente) en una fiesta (maravillosa) de la trinidad del tiempo: fiesta póstuma, presente y futura. Un feto frente a un esqueleto comentan la fiesta. El feto, grave, compungido, meditabundo. A sus preguntas el esqueleto responde con su risa. Y yo me adelanto a estrecharle la mano. Él es el portero del museo más bello del mundo. Este museo no debe visitarse vestido de negro. Es necesario un traje entusiasta. De preferencia en carnaval. (pp. 96-97).

Pero con el circo, en su sentido propio, el poeta se muestra especialmente munífico en elogios: en palabras del poeta, el circo es un “milagro cotidiano” y un “quinto elemento creado por el hombre para terminar los otros cuatro” (p. 89). En tal espectáculo, afirma el autor que “el Arte es perfectamente inútil: por eso lo cultivo” (*Ibíd.*), postura que, por lo demás, está en perfecta consonancia con el sentir de las artes –y especialmente, el de la poesía- a partir del manifiesto del movimiento parnasiano, representado por Charles Baudelaire, Leconte de Lisle y Théophile Gautier, poco después del Segundo Imperio, cuando a la Academia Francesa le dio por no comprometerse de lleno con las cuitas del burgués.

Al fortalecimiento de esta isotopía se unirán personajes típicamente antiheroicos, aparte del ya estudiado caso de Arlequín. Por ejemplo, allí está Gedeón⁵⁴, personaje inverosímil: quinto juez de los hebreos que, siguiendo el consejo del buen Dios, derrotó con sólo trescientos hombres a los medianitas, y en *Maelstrom* resucita para ser un “Loco Arlequín” que “al tirar los dados del cubilete, le salieron estrellas”. Allí está Grock (Adrian Wettach, 1880-1959), que fue un artista circense suizo iniciado en la acrobacia y en la música, y devenido célebre payaso con Brick, su compañero de fórmula desde 1903; fue llamado el “Rey de los payasos” (cf. 36: 770). Y allí también está Peer Gynt, el protagonista del poema homónimo de Ibsen (1876) que es un personaje atípico en su galería: dueño de un idealismo y un humor que lo acercan al Quijote, y narrador de historias increíbles que luego él termina por creer para escapar a Marruecos, a donde se refugia huyendo del matrimonio; y todo, en medio de una deslumbrante maquinaria que hace de la obra un espectáculo de feria, propio del terreno de los sueños (cf. 24: 484-485). Y allí está, finalmente, Keemby: mezcla de Grock, de Peer Gynt, de Hamlet, de Cristo, de Barba Azul, de jirafa, de torre, de montaña rusa, etc. (p.58) Los Reyes de la Baraja y Don Quijote, lo mismo que Ubú⁵⁵, no son menos esperpénticos. El caso de este último será estudiado como parte de los fenómenos de intertextualidad (§ 4.4.4).

⁵⁴ En 1925, Gedeón aparecía en Venezuela, en las líneas de “Granizada”, el cuasi-manifiesto de José Antonio Ramos Sucre. (58: 171).

⁵⁵ Aunque Cardoza no acentúe gráficamente el nombre (“Ubu”, sin tilde, figurará en *Maelstrom*), para efectos de este análisis se optará por la forma “Ubú” por apearse más a la fonética original, y porque así aparece en las traducciones de José-Benito Alique. Cf. Alfred Jarry. *Gestas, seguido de paralipómenos de Ubú*. (Palma de Mallorca: Torre de viento, 1999).

Por último, las recurrencias cinematográficas forman otro surco isotópico de importancia para comprender el sentido global de *Maelstrom*. Jean Epstein (1897-1953), cineasta polaco a quien Cardoza alude una vez en la obra, afirmó que el cine es el más potente medio de poesía, el más real medio de lo irreal, y que la imagen cinematográfica era un caligrama donde el significado estaba ligado a la forma. Y es que, como afirmó Louis Aragon en 1922, “La idea que tuvo del mundo una generación completa, se formó en el cine” (51: 141), criterio que es compartido y ampliado por J. Boccanera:

Para los poetas vanguardistas, el séptimo arte es un excitante, un fenómeno que los imanta: se escriben poemas sobre el tema, los textos se pueblan de personajes populares, se escriben artículos e incluso guiones; pero lo más importante es la aparición de una imagen cinética y la manera de compaginarla que tiene que ver con el collage, el fotomontaje, los dibujos automáticos de los dadaístas y el simultaneísmo. (9: 87).

¿De qué otro modo puede interpretarse el que ya, desde el propio subtítulo, *Maelstrom* acuse un gusto por el cine? Los *films telescopiados* dan cuenta de la nomenclatura de la época. Y, ¿no asesina a Keemby, acaso, un villano umbroso y cruel que salta directamente de la pantalla para apuñalarlo? El muy macarra tenía la intención de asesinar a la siempre intrépida Pearl White (1889-1969)⁵⁶, a quien había ya atado para tal propósito, pero el rufián acaba cebándose en el joven Keemby. R.I.P. (p. 57). –“Todo aprendizaje hay que hacerlo en la sombra de los crímenes”, dirá Gómez de la Serna en un prólogo entre rocambolesco y circunspecto (p. 51)-. Y también en esta órbita de imágenes en movimiento, tenemos todavía presente la imagen del Sol como moneda que hace funcionar el cinematógrafo de la noche. Y no deja de ser divertido, por inesperado, el episodio en que a Paisaje quiere violarlo, muy despacio por medio de un aparato de *ralenti*, un negro sádico que resulta ser Don Cine (p. 85). La analogía, por supuesto, descansa en la falta de color en las cintas de la época, lo cual vulneraba la naturaleza misma de cualquier panorama. Y si “en un Luna Park el Creador filma la vida” (14: 37), en *Maelstrom* la Creación será una película grotesca proyectada sobre la enorme estepa polar (p. 72), y Jesús llegará a la proyección con quince minutos de retraso en franca actitud de *prima donna*.

⁵⁶ Quizá la más famosa de las divas del cine mudo, célebre por su serie de cortos *Las peripecias de Paulina*. Fue admirada lo mismo por Nicolás II de Rusia que por Jean Cocteau. Para 1924 ya contaba en su filmografía más de doscientos títulos, entre cortos y largometrajes.

Todo cinéfilo de casta hallará en *Maelstrom* una iconografía enteramente conocida: el invicto Buster Keaton, la exuberante Josephine Baker⁵⁷, Gloria Swanson (que es “la mejor gloria”, p. 74), Raquel Meller⁵⁸, Jean Epstein y, cómo no, Charles Chaplin. A Chaplin lo amó la Vanguardia entera porque el tipo del perfecto *clochard* por él encarnado, era “angular, representativo y democrático”, como escribieron los estridentistas en enero de 1923 (cf. el “Manifiesto Estridentista”, 58: 91). Y hay que resaltar que en *Maelstrom*, como es costumbre, el autor no hace distinciones entre la persona, Chaplin, y el personaje, Charlot. Desfilan ambos indistintamente por las páginas ciclónicas del libro, en una suerte de desdoblamiento premeditado. Pero lo importante de ese genio del humor era que, con su vagarosidad y su simpleza, siempre con una agudeza bajo la manga, se convirtió en la antítesis del burgués, quien era el eterno enemigo de todo vanguardista. Vicente Huidobro dio un paso más allá: analogó a los poetas con los vagabundos (seguidores de Charlot y Don Quijote) en esta singular relación: “[Los Poetas] –dijo- Se habían transformado en exploradores y buscaban cristales en las gargantas de los ruiseñores. He aquí por qué Poeta equivale a Vagabundo sin oficio activo, y Vagabundo equivale a Poeta sin oficio pasivo.” (Cf. el “Manifiesto tal vez”, 58: 215).

Si la pintura, el circo, el teatro y el cine se logran fundir tan químicamente bien en el caldero cardociano, sólo nos queda preguntarnos el porqué de la armonía. Jamás las artes plásticas hicieron tan buenas migas con las escénicas en la esfera hispánica, como entonces, que era 1926 cuando *Maestrom* desdibuja todo lindero conocido. Y lo logra a fuerza de hermanar personajes tan desemejantes como Barba Azul y Pearl White, cuyo único punto en común es que son inverosímiles. Pearl White, por ejemplo, no tenía ya nada que ver con la heroína flaubertiana: se situaba en sus antípodas. El asunto es que Cardoza levanta un nuevo canon, un nuevo panteón de personajes –reales y ficticios- venerables por sus excesos y su nulo convencionalismo. Arlequín: paradigma de los incomprendidos y

⁵⁷ La “Diosa Criolla” de Estados Unidos, fue también la primera mujer de raza negra en ser canonizada por el séptimo arte, aunque nunca fue querida en su natal Missouri. Fue la mujer más fotografiada de su tiempo, título que quizá sólo se lo disputen Gloria Swanson o Mary Pickford. A su muerte (1975), el gobierno de Francia le rindió honores militares. Y a sus funerales, parte de su leyenda, se dice que asistieron 20,000 personas. Yace enterrada en Montecarlo.

⁵⁸ Especial interés reviste para nosotros esta célebre cantante y actriz aragonesa, nacida como Francisca Marqués López (1888-1962), por ser la primera esposa de Enrique Gómez Carrillo, con quien se casó en Biarritz, Francia, en 1919. En su mejor momento, su popularidad fue comparable a la de Isadora Duncan y Josephine Baker.

patrono de la nueva juglaresca (acaso con Charlot de capellán). Keemby: capitán de granaderos en el nuevo pelotón de heterodoxos. Un ejército que contaba con armas poderosísimas, tales como las geometrías de Picasso, los caligramas de Apollinaire, las películas de Epstein, las curvas de Josephine Baker, los zapatos de Chaplin y los pentagramas de Stravinski. Irreverencias isotópicas en un torbellino de betún.

5.1.4. Determinación del tema

Más abarcadores que los poemas, en *Maelstrom*, sólo los cinco capítulos que los engloban. Por ello se optará por penetrar en la idea central (o tema) de cada una de las cinco grandes divisiones de la obra. Y si dudas quedaran en relación con el empeño iconoclasta de un libro como *Maelstrom*, en este apartado estará el empalme de todo aquello que hemos venido demostrando: símbolos, tópicos e isotopías que, con su persistencia, han determinado el núcleo de este análisis, que es la irreverencia. Ahora bien, quede claro que solamente ofreceremos una de muchas lecturas posibles a estos capítulos o secuencias, mas no la única. La que presentamos es aquella en virtud de la cual cada capítulo de *Maelstrom* se habría propuesto derrumbar, uno por uno, los más ostensibles valores culturales que Occidente ha abrazado a lo largo de su historia. Ni santo parado ni títere con cabeza... Tal parece ser la consigna que el autor ha seguido mientras componía su rareza. He aquí, nada más, un intento de interpretar la ideología de *Maelstrom*.

a) Idea central en “El autor empieza a suprimir personajes inútiles”: LA NEGACIÓN DEL CONCEPTO TRADICIONAL DEL HÉROE LITERARIO. Ironía desde el propio título, este capitulillo inicia donde la lógica indica que debiera terminar, es decir, en la muerte del personaje principal: Keemby, en este caso. Y es que la ironía estriba no tanto en el anticipado fin del protagonista cuanto en el trato que a éste otorga su propio autor al proclamarlo, con el mayor desenfado, “personaje inútil” desde un principio. Un personaje inútil, valga decir, que no sólo es, mediante el recuento de sus aventuras, el hilo de Ariadna en el laberinto libro, sino que además es el pretexto para dar remate a la obra. Así, pues, queda negado el concepto que la tradición había estatuido como el molde de un héroe

literario. Y en cuanto al lector, sólo puede causarle sorpresa el intempestivo inicio de la obra, que no hace sino proclamar que el delirio inicia y el caos se entroniza:

¡Pobre Keemby! Tenía la cara de quien va a morir muy joven y así fue. Una noche, estando en la primera fila de un cinematógrafo, absorto en un film de aventuras, cuando el bandido saltaba para apuñalar a Pearl White, atada y desvanecida, la sombra salió del lienzo y asesinó a Keemby. R.I.P. (p. 57)

b) Idea central en “Pompierlandia”: LA NEGACIÓN DE LOS CONCEPTOS NACIONALES (SÍMBOLOS PATRIOS). En efecto, es éste un capítulo curioso en que si *pompier* se traduce coloquialmente como ramplón⁵⁹, entonces “Pompierlandia”, nombre del país “...donde no ha sucedido nunca nada”, equivaldría a decir *Ramplonlandia* (o algo así como *Tierra ordinariota*, y más adelante se nos referirá como un “pueblo eunuco”, es decir, estéril; tierra que es corral de comedias otros tiempos, o mejor, plató de un filme absurdo). Es evidente cómo el autor hace chacota la noción de país para, posteriormente, poner también en entredicho el concepto de bandera nacional (“capa de toreo” en sus palabras). Y no sólo eso: el autor afirma que “un pueblo sin bandera [...] es un pueblo feliz... y distraído” (p. 61).

Y es que Keemby, el héroe que no es héroe, irrumpe en aquel país que no es país justo en el momento en que el Senado discute sobre la creación del emblema nacional, como ya se ha señalado anteriormente (§ 4.1.3.). Es aquí donde se colige el desprecio del autor por las instituciones de gobierno: burocracias decorativas y onerosas, sin más oficio que discutir tautologías:

Era una discusión interminable la creación del emblema. En el Senado habían [*sic*] los azules, los rojos, los negros, etc., etc. Discursos y discursos cortados a menudo con la tragedia ultrasintética de Cambronne⁶⁰, gran precursor teatral. (p. 61)

De nueva cuenta, Cardoza juega con la idea de lo inútil que a un pueblo le resulta ostentar una bandera. Da igual tenerla o no tenerla, y si se tiene, es absolutamente

⁵⁹ *Pompier* fue un término también empleado por el cubano Jorge Mañach, hacia 1927, para oponer de un lado a los vanguardias y de otro a los académicos y *pompier*s, en una dicotomía muy de aquella época. (58: 130).

⁶⁰ Pierre Cambronne (1770-1842), general francés herido en Waterloo mientras comandaba las tropas de infantería. Su nombre quedó –en la cultura francesa- ligado a la palabra que, al parecer, dio como respuesta ante la conminación de rendirse: “¡Mierda!”. (Cfr. 34: 1 556.)

irrelevante su simbología cívica, según se deduce de este episodio bufo del que Keemby sale parado, casi, con los mismos honores de un prócer nacional:

La comisión de pintores presentó numerosísimos proyectos. Banderas de todas las escuelas, de todas las tendencias. Banderas verdes, paños de billar, de gris, lila y negro, de verde, naranja y azul llama de alcohol. Banderas impresionistas. Banderas puntillistas, etc. Banderas con crepúsculos domesticados y auroras terribles, mansas como vacas lecheras. Keemby, compadecido, sacó de su valija una tela de Picasso y la mostró al Senado. Después de una discusión exuberante se adoptó como insignia de Pompierlandia. Fue una de las grandes sorpresas de la vida de Keemby. Se le llevó en hombros. Se le hizo caballero de todas las órdenes. Se iluminaron los rostros opacos de los pompierlandeses. Al siguiente día, Keemby propuso cambiarle el nombre al país. Aun no se ha resuelto esta propuesta. ¿Keembylandia?

La bandera de Pompierlandia: un naipe, una guitarra, una botella, un arlequín y algunos objetos aún no bautizados. Más tarde, cuando la tela de Picasso les hubiese enseñado el santo deber de estremecerse. (pp. 61-62)

La irreverencia ante lo cívico, ante un caro símbolo patrio consagrado por la tradición, como el caso de la bandera, encuentra una actitud análoga frente a la Naturaleza misma. Sólo en Pompierlandia podía Keemby publicar, como afirma el autor, su libro único: *Insultos a nuestra Madre Naturaleza*⁶¹. Desdén por lo cívico y descaro ante la existencia misma: tal es el desafío.

Ahora bien, la idea central en “Pompierlandia” podría ser, como ya se ha señalado, la negación de los conceptos nacionales; pero ello no excluye la posibilidad de dar cabida a otras ideas dentro de esta misma esfera. Así, se hace oportuno indicar que otro de los pensamientos cardocianos aquí disueltos es la concepción del arte como vehículo de transformación de la sociedad. Y transformación no entendida en el sentido “revolucionario” que quisieron imprimirle al arte los fundamentalismos marxistoides; hay en Cardoza una concepción menos *engagée*, si se quiere, más estética que política (“El arte es inútil, por eso lo cultivo”, dijo, § 4.1.3). No es mera coincidencia, como atrás queda dicho (§ 3.3), la inclusión epigráfica de una sentencia de Gide relacionada con el arte.

⁶¹ En “Non serviam”, famosa conferencia pronunciada por Huidobro en 1914, ante sus compatriotas en Santiago, se narra la historia de un poeta que, a punto de ser fulminado por la Naturaleza –así reaccionaba ésta frente a la rebeldía de aquel hijo-, le dice cínicamente a la Madre: “Eres una viejecita encantadora.” (58: 203).

Sólo en este contexto puede entenderse que el lienzo cubista que Keemby presentó ante el Senado pompierlandés haya causado tal revuelo y tal metamorfosis en la tosca vida del extraño país aquél: “El cuadro de Picasso voronoffizó⁶² aquel pueblo eunuco. El modo de vestirse cambió. Las costumbres cambiaron. [...] Disminuía, visiblemente, el rencor que guarda la Naturaleza por el arte. Las nubes trataban de colocarse de manera semejante a sus compañeras de cuadros, etc., etc.” (p. 62). Y no es para menos. La Vanguardia pretendía justamente eso: poner de cabeza la coherencia lógica de la realidad, estremecer, sacudir, no dejar a nadie indiferente. Lo dice, muy a propósito, don Ramón Gómez de la Serna en las dos primeras líneas del prólogo de este libro: “Todo lo que sea desollar el mundo, revolverle, mostrarle tumefacto para despertar su verdadera idea, me parece muy bien.” (p. 51). Queda menos oscura, entonces, la concepción cardociana del arte como transformador de la sociedad; una actitud, huelga decirlo, legítimamente vanguardista.

c) Idea central en “Natividad de Nuestro Señor el Clown”: LA PARODIA DE LOS CONCEPTOS RELIGIOSOS, Y ESPECIALMENTE, JUDEOCRISTIANOS. No hay en toda la obra parte menos pía, o más rayana en la blasfemia, que esta tercera secuencia. Más que irreverente, esta sección resultará sacrílega ante los ojos de un devoto. Toda sátira está orientada hacia el sistemático derrumbe iconoclasta del común patrimonio de judíos y cristianos. El acto de la Creación aquí pasa a ser una película grotesca proyectada sobre la estepa polar en seis meses, a cuyo estreno asiste Jesús de Nazareth, divino *divo*, con quince minutos de retraso⁶³. El arca del diluvio se convierte, por obra y gracia de Cardoza, en el primer circo de la Historia, con Noé como Patrono de domadores. La Natividad de Jesús encuentra aquí un evento análogo, o más bien su caricatura: El Niño Clown (parodia del Niño Dios de los belenes) nace entre un elefante y un canguro, en el marco de un número circense. El buey y la mula bíblicos quedan relegados a mera referencia, junto con los tres Magos del Oriente, quienes hallan paralelo en las figuras del Rey Ubú, el Rey de Copas (delegado de los otros

⁶² Serge VORONOFF (1866-1951), médico francés de origen ruso, llevó a cabo notables experimentos de rejuvenecimiento artificial en el ser humano al injertarle glándulas genitales de mono. (Cfr. 23: V, s.p.). Es evidente la analogía de Cardoza entre los ensayos de Voronoff y el “rejuvenecimiento” que experimentaron los pompierlandeses después de tener frente a sí la obra de Picasso.

⁶³ Actitud que, por lo demás, se adelanta en mucho al estreno del *Jesucristo Superestrella* que consagró en Broadway a Andrew Lloyd Webber.

reyes de la baraja) y Don Quijote; ilustres personajes que rinden tributo al Niño Clown, rodeados de cebras, jirafas y arlequines donde el Evangelio sitúa ángeles, ovejas y pastores.

Toda la Corte Celestial: un hato de autómatas serviles. San Pablo: un Caifás renovado y cascarrabias. El Espíritu Santo: “hierática pajarita de papel” (p. 73). La Segunda Persona de la Trinidad, Jesús, no sólo se muestra abiertamente masoquista sino también se insinúa sodomita: “¡Oh, la dulzura del sacrificio, voluptuosidad de los apóstoles. Yo no sé si fue por placer que fui a la cruz!” (*Ibíd.*) Pero de todo el imaginario religioso, es Dios Padre quien se lleva la peor parte. Sucesivamente aparece descrito como un cirquero circunspecto, “..un señor que no sabe bromear” (p. 68), “clown maravilloso” (p. 72), “...el más grande humorista del mundo” (*Ibíd.*), “niño a quien se le descompuso su juguete” (p. 73) y “...un viejo grave con una barba blanca o azafrán” (*Ibíd.*), entre otras hermosuras. Osadía tamaña, en el universo literario de habla española, sólo fue cometida seis años más tarde (1932). El autor: Enrique Jardiel Poncela. El producto: *La tournée de Dios*. Coincidencia de centenarios al margen –nuestro compatriota nació el mismo año que este español-, entre el Cardoza de *Maelstrom* y el Jardiel de *La tournée*... existe un vínculo aún más fuerte: un incisivo ingenio antirreligioso, cínico por tiempos, pero siempre muy lúcido.

En lo que concierne a la actitud del hombre frente a Dios, según la visión de la “Natividad...”, se podrá afirmar que es la de servir como bufón de rey, o dicho en otras palabras, ser una entretención divina cuando el Creador se aburre. Keemby (¿o Cardoza?, imposible saberlo debido al discurso en primera persona) confiesa que Dios mismo le ha despertado de un puntapié, y que “Al doloroso puntapié respondí con una mueca de payaso. Ahora, cuando siento sus golpes le contesto de igual manera: río, blasfemante de callado, hágole una pirueta, sácole la lengua...” (p. 68) La insolente guasa, impía por otra parte, es más que elocuente: Dios no se merece más que payasadas porque sólo eso cabe esperar del ser humano, un payaso, un señor que, de acuerdo con Marcel Achard, recibe puntapiés allá donde la espalda pierde su digno nombre⁶⁴.

⁶⁴ «*Le clown est un monsieur qui reçoit des coups de pie [sic] au cul.*», en el original en francés citado por Cardoza.

Con todo, la irreverencia religiosa que muestra el autor de *Maelstrom* no se limita al dominio judeocristiano. Será el propio Keemby quien declare luego, con todo desparpajo: “Ayer quebré mi Buda. Compré hoy un fetiche de la Isla de Java que ya he ofrecido a un amigo⁶⁵” (p. 76). Y como remate de esta sátira mordaz de las nociones religiosas, el poema “Alma esdrújula”, mismo con que cierra el capítulo, concluye con unos versos donde se evidencia que el autor otorga el mismo *status* al Dios del cristianismo que a los dioses paganos: “Y por matar el tiempo, / vestido de arlequín, / yo me entretengo / jugando con las barbas de los dioses.” (p. 79) Nada más sugestivo, nada menos retador. Cardoza, el heresiarca, ha demostrado que de lo hierático a lo herético hay un solo paso: la bufonada iconoclasta.

d) Idea central en “Biografía de un paisaje”: LA CRÍTICA A LA DOBLE MORAL DE LA BURGUESÍA. Esto es, el entredicho de lo políticamente correcto en materia moral. O mejor habría que decir, la negación de lo moralmente aceptable en la farisaica axiología burguesa. Ahora bien, ¿en qué consiste, para ser precisos, esta embestida de Cardoza contra las “buenas costumbres” canonizadas en los altares de los moralistas coetáneos? Muy sencillo: la bofetada estriba en la inclusión textual de un personaje sexualmente ambivalente, que es Paisaje, y en ocasiones, también el propio Keemby. Ciertamente es que Gómez de la Serna, en su prólogo, advierte sobre la posibilidad del equívoco (le repugna, al parecer, la sola idea de concebir un personaje genéricamente ambivalente), y lo objeta con el siguiente argumento:

Sólo he de poner un reparo a la última parte de este bello libro. Hay que salvar de lo suspecto al arte nuevo; y por eso en la aventura con Paisaje yo habría feminizado el nombre y hubiera dicho Paisaja. Por ser Paisaje masculino se ve obligado Cardoza y Aragón a un simbolismo equívoco, aunque tenga imágenes afortunadas como los gritos de Paisaje ante el Kodak y esa violación de Paisaje por un negro que resulta ser el cine. (p. 53)

Es decir que ante los ojos de don Ramón Gómez de la Serna, muy a pesar de su apertura vanguardista, resultaba una suerte de “mal gusto” que un texto se prestase a interpretaciones erróneas en materia sexual. Pues bien, ¿no será que no existía tal

⁶⁵ Compárese con estos versos cubistas del poema “Zone” de Apollinaire:

“*Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d’Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d’une autre forme et d’une autre croyance*”

(Caminas hacia Auteuil quieres ir a casa a pie
Dormir entre tus fetiche de Oceanía y Guinea
Son Cristos de otra forma y de otra creencia)

equivoco, que no había que salvar “de lo sospecho” al arte nuevo, y que la intención de Cardoza desde un principio fue la de inventar un personaje abiertamente andrógino con la intención de transgredir y provocar? No es, en absoluto, descabellado el inclinarse por esta hipótesis. Basta con pasar revista a lo que entonces y antes ocurría al amparo de la cresta intelectual europea, según se verá a continuación:

En 1907 sale a luz una edición clandestina de una novela que, escozores de por medio, la crítica no dudó en calificar como “Más fuerte que el marqués de Sade”, al tiempo de conceder que “Ese volumen ha gustado por su novedad, por su impagable fantasía, por su apenas creíble audacia. Deja a gran distancia las obras más terribles del divino marqués. Pero el autor ha sabido mezclar lo encantador con lo espantoso.” (4: 14) No era para menos: Guillaume Apollinaire, su autor, llegaba demasiado lejos para esos tiempos de moralina a flor de boca. La obra ostentaba el nada eufemístico nombre de *Las once mil vergas*, y en ella no eran precisamente escasas las escenas de coprofagia, necrofilia, bestialismo y, cómo no, homosexualidad (tanto masculina –sodomía-, como femenina –safismo-). Su protagonista, el príncipe Mony de Vibescu, no hacía distinciones a la hora de conseguir placer carnal entre ambos sexos, hecho que convirtió a *Las once mil vergas* en una obra de culto de la literatura inmoralista “clandestina”, redescubierta y ensalzada por el Surrealismo de los años treinta. En cualquier caso, el revés estaba dado, y con guante de plomo.

Que Apollinaire, aplaudido maestro y precursor de todos los movimientos de Vanguardia, era homosexual –o cuando menos bisexual-, es un hecho que hoy no admite dudas. Y viene esto a cuento porque, en todo caso, el autor de los *Caligramas* (1918) no hacía sino continuar el escándalo que llevó a Oscar Wilde a la prisión y que hizo morbosamente célebre la relación Verlaine-Rimbaud en el siglo precedente, pues la homosexualidad en general se asoció con los poetas malditos, con los decadentes y los simbolistas durante la era victoriana. Declaradamente sodomitas fueron también, más adelante, plumas del tamaño de Jean Cocteau y André Gide (Premio Nobel de 1947), y por extensión, casi todo el círculo de los surrealistas, sin contar con Jean Genet y Marcel

Proust⁶⁶. No hay que olvidar que este último publica, apenas cuatro años antes que *Maelstrom*, el tercer volumen de *En busca del tiempo perdido* (1922); volumen que, de más está recordarlo, no casualmente se intitula *Sodoma y Gomorra*. Aquí, la homosexualidad viene encarnada en el barón de Charlus y en el propio narrador, Marcel. Y en cuanto a Gide (de quien Cardoza toma la cita del epígrafe de “Pompierlandia”), su novela *Los falsos monederos* (1925) no puede ser más retadora en relación con cierto sector homofóbico de la sociedad parisina. No es insensato, entonces, suponer que Cardoza haya tenido a la vista, *in situ*, el original de Apollinaire, o que se haya inspirado en las lecturas de Proust y Gide, inmediatamente anteriores, con el consecuente deseo de irritar también él por medio de la creación de un personaje ambivalente como Paisaje. Después de todo, nada tendría de extraño que Paisaje fuera homosexual o bisexual en *Maelstrom*, puesto que el propio Jesucristo sugiere un sutil homoerotismo en el capítulo anterior al abordar la “voluptuosidad de los apóstoles” (p. 73). Y al tema se añade la mención, también en aquel capítulo, del “ángel pederasta que canta en los oídos de algunos poetas de hoy” (p. 77), al que, según Cardoza, falta audacia para cantar una época.

Fenómeno intrigante: el propio autor se complace en sentenciar, en “Remolino último”, que “El arte es andrógino” (p. 96). Parece oportuno retomar las palabras de Huidobro en 1924: “Todo ser humano es un hermafrodita frustrado. Tenemos un principio o una fuerza de expansión, que es femenina, y una fuerza de concentración, que es masculina.” (58: 223). Ahora bien. El tema del andrógino ha venido siendo interpretado como símbolo de la rebelión de su época, y hasta a Dios se le ha dotado de una pátina de androginia. El hecho como literatura ha sido ampliamente estudiado por Mircea Eliade, de quien extraemos la siguiente idea: “El decadentismo inglés y francés vuelve esporádicamente sobre el tema del andrógino, pero se trata siempre de un hermafroditismo mórbido, hasta satánico.” (27: 126).

A la luz de la evidencia, entonces, las palabras de Gómez de la Serna sólo pueden ser tomadas como un mal chiste procedente de una mente progresista en lo estético, pero

⁶⁶ Cfr. Hans Mayer. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. (3ª. ed. esp. Madrid: Grupo Santillana, 1999. Trad. Juan de Churruca).

conservadora en lo moral. Y es que el Paisaje que Cardoza concibe no tolera equívocos, por más simbolismos que se le quiera otorgar. Keemby toma la palabra:

Una tarde en que por casualidad me encontraba en la terraza del Café de la Rotonde el *chasseur* entregome un papelito diciendo:

-Me lo ha dado un joven muy raro que acaba de marcharse. Un joven muy raro - repitió guiñando un ojo, como dando a comprender que se trataba de un invertido. (pp. 84-85)

Nadie ignora que, en la nomenclatura freudiana, “invertido” equivalía a homosexual. Esta palabra fue un tabú, hasta no hace mucho, durante toda la historia de la literatura. Pero el asunto aquí es que invertido, hermafrodita, andrógino y pederasta son palabras clave para entender el punto que intentamos demostrar, aunque no signifiquen exactamente lo mismo. Y hay que remarcar que invertido u homosexual, poco importa la denominación, Paisaje es el amante masculino de Keemby, como queda establecido en estas líneas. “En Paisaje te encontré, Mazda, y en ti me encontré yo. [...] Cerca de *él* te recordaba. [...] Y como tú, mi *nuevo amante* se fue por la ventana, sonámbulo.” (p. 82, el remarcado es nuestro). Más adelante, Keemby se refiere a Paisaje cariñosamente como “Mi *bello adolescente*, confidencial en la mañana como cualquier modelo romántico del Montparnasse...” (p. 83), en una actitud que recuerda muy bien a Platón y su círculo de efebos. Para abundar en dicha idea, habrá que retomar esta otra declaración de Keemby: “Extenuadísimo desperté a las cuatro de la tarde y muy contrariado por la ausencia de Paisaje. ¿A qué hora se había marchado mi *delicioso compañero*?” (p. 86). “A Paisaje –ha dicho antes Keemby- como a mis *otros amantes*, sinceramente, juré amor eterno.” (p. 84). Nótese que es Keemby quien habla en primera persona, especificando muy bien el sexo de aquellos con quienes ha compartido lascivias, de donde se sigue que Keemby también es un personaje si no completamente homosexual –puesto que ama a Mazda-, al menos ambiguo. Y por si dudas quedaran con respecto a la vacilante identidad sexual de Paisaje, es él mismo quien saca del aprieto al lector: “...tenía entre mis compañeros reputación de hermafrodita.” (p. 84), ante lo cual responde Keemby mentalmente: “Yo estaba convencido de que Paisaje era capaz de amar con ímpetu a hombres y mujeres.” (*Ibíd.*).

No pueden seguir concibiéndose anfibologías después de un despliegue tan expedito de situaciones. Gómez de la Serna no quiso darse cuenta de la magnitud que dos

personajes andróginos, Keemby y Paisaje, conllevan en el marco de la órbita literaria de habla hispana. En tal caso, *Maelstrom* sería el primer libro de la historia de las letras hispánicas que, valiéndose de una zorrería tan disparatada como ingeniosa, haya llevado al plano del papel una variante de la sexualidad humana rechazada por ciertas mentes de la sociedad burguesa de entonces: duro revés a las “buenas costumbres”. Y Cardoza, una vez más, ha acertado en el blanco antes que cualquiera de los nuestros⁶⁷.

e) Idea central en “Remolino último”: EL CAOS. Es decir, la negación del orden y la afirmación de la incoherencia. Muy difícil esperar otra cosa que lo que el propio título anuncia: remolino último. Se trata del último triunfo de lo irracional o del contrasentido (*nonsense*, diría la crítica a propósito de Lewis Carroll). Para empezar, el narrador inicia su discurso en tercera persona, pero lo trueca por la primera dos oraciones después, que vienen secundadas por disquisiciones absurdas conducentes a ningún punto lógico. Este esquema se repite párrafo tras párrafo, y sólo se ve interrumpido por la intercalación de tres poemas en verso: “Médaille” (dividido en “Pile” y “Face”), otro poema compuesto de cuatro estrofas sin nombre, y por último, “Centavos de biografía” (diez estrofas numeradas con dedicatoria a León Pacheco). Quiere lo anterior decir que este capítulo hace honor a su nombre.

Viajes a Roma y Nueva York. Apologías de París. Razonamientos ilógicos. Furor. Frenesí. Demencia. Alegría de vivir. Páginas fragmentarias. Discursos inconexos. Anacolutos. Trueques de visión entre el narrador y Keemby, y revelación de éste como lo que es: un personaje. Todo converge en este mare mágnum, cuyo desenlace no es tal cosa sino reticencia e incertidumbre: “Puntos suspensivos y sol, sol, sol, sol, sol, sol, sol, SOL.” (p. 103). Un final semejante, en el marco de la literatura guatemalteca, fue visto dos décadas después (1949) en la pluma de Miguel Ángel Asturias, quien remata su célebre *Hombres de maíz* con “hormigas, hormigas, hormigas...” Fuera de ello, *Maelstrom* podría coronarse como el libro más inteligentemente osado en la historia de nuestras letras. Y en su momento, el más irreverente.

⁶⁷ En *Las noches en el Palacio de la Nunciatura*, 1927, Rafael Arévalo Martínez también aborda el tema de la homosexualidad en las figuras de Meruenda y El Señor de Aretal. Esto, dentro de la estética de lo grotesco en una prosa todavía modernista.

Cuando se habla de *Maelstrom* (*films telescopiados*) en manera alguna se habla de una obra sencilla. Opúsculo de la Vanguardia más radical... Quizá. Pero habrá que matizar ese quizá: implicaría más Vanguardia que opúsculo, y más calidad que radicalidad. Y es que la obra es en sí misma un desafío. Se trata de la apología del delirio, de la coronación del absurdo. Es la negación de la narrativa y la afirmación de lo estrambótico. ¿Puede llamarse de otra manera a esa amalgama tan insolente entre prosa y poesía? Difícilmente. Y difícilmente porque ése, para intentar ser precisos de acuerdo con todo lo ya expuesto, es el tema de la obra: La negación de lo establecido. La contracorriente. La desacralización. La lucha festiva contra el *establishment*. La carcajada frontal ante lo circunspecto y el bofetón a lo solemne. A este Cardoza, totalmente vanguardista, le divierte ir contra lo que la mayoría afirma, y por eso lo niega.

5.2. El torbellino: La estructura textual

Maelstrom abre con un asesinato y cierra con el asalto de Keemby a la Belleza, previo a una reticencia retórica que desemboca con el Sol elevado a la enésima potencia. ¿Suena disparatado? Sí. De eso se trata. Tampoco los tifones tienen un orden para arrasar cuanto arrasan. Por ello la estructura global de *Maelstrom* corresponde a la del “enmarcado-circular” por su principio y fin homologables. El homicidio –o “personajicidio”- del principio y el atraco del final son dos situaciones que pertenecen a un mismo plano isotópico: el crimen. Y principio y final se tocan por este lado transgresor. Por otro lado, parte de la estrategia del enmarcado-circular es hacer tocar los extremos: si, en el principio, la muerte de Keemby se suscita entre la penumbra –pues está en la primera fila del cine, no hay que olvidarlo- y si de la pantalla sale la “sombra” de un bandido, al final el Sol, es decir, la luz, será quien triunfe después de los “puntos suspensivos” del atraco. Y así, renacerán la actividad y la vida en un ciclo –esto es, en un *círculo*- donde los extremos marcan la redondez de la estructura.

Ahora bien. Desde el punto de vista de los modelos de estructura de carácter semántico, que Luján Atienza nombra muy prolijamente, la construcción de *Maestrom*

tiene forma atributiva: A es B, o A es como B (A es atributo de B). He aquí la estructura de *Maelstrom* apoyada en los siguientes términos atributivos, que corresponden al contenido de cada capítulo según su orden de aparición: 1. Keemby es un personaje *inútil* (“El autor comienza a suprimir personajes inútiles”), 2. Keemby es el transformador de Pompierlandia (“Pompierlandia”), 3. Keemby es un *clown* (“Natividad de Nuestro Señor el Clown”), 4. Keemby es amante de Paisaje (“Biografía de un Paisaje”), y 5. El remolino último es Keemby (“Remolino último”), quien ya era *inútil*. En consecuencia, el remolino, el *maelstrom*, es inútil -y por eso es arte-. El final será sorprendente –ni abierto ni cerrado-, pero a la vez, anticlimático, pues la tensión disminuye con la reiteración del Sol. A veces, el enfoque perspectivístico se muda de Keemby a Paisaje, o viceversa, lo cual es perfectamente normal en un texto de tan peculiar estructuración. Otras veces, es dable suponer que *Maelstrom* es un texto donde se practica la desestructura, en tanto se suele señalar, como particularidad de ésta, los completos montajes sobre enumeraciones caóticas. Ello obedecería, sin duda, a la dislocación que de la realidad quisieron hacer los vanguardistas. En cualquier caso, con estructura del circular-enmarcado o con desestructura (superposiciones anárquicas de imágenes), hablamos de una misma construcción: el torbellino. Cualquier torbellino da la idea de circularidad en movimiento, y por lo mismo, de caos.

5.3. El nivel gramatical

5.3.1. El léxico y formas gramaticales de *Maelstrom*

Todo léxico en un texto es un revelador, a pequeña escala, de la cosmovisión de su autor. En este sentido, todo texto es un revelador de “patemas”, según entiende Jean Cohen, citado por Luján, cada una de las unidades anímicas dentro del discurso (38: 102), que le confieren su particular “tono”. Así, el léxico de *Maelstrom* está llovido de patemas dispares: habrá, por un lado, un patema de dinamismo y frenesí, impreso en la reiteración de palabras que tienen que ver con el progreso: el mundo se extiende en cinematógrafos, tranvías, metros, aeroplanos, cámaras fotográficas, trasatlánticos, montañas rusas y demás

prodigios ingenieriles que dan cuenta de un anclaje espacio-temporal determinado. Por otra parte, otro patema de bohemia es fruto de un tono de vagarosidad urbana, sugerido por palabras como puentes, bulevares, calles, cafés, grandes almacenes, estaciones de ferrocarril, etc. En cualquier caso, dinamismo y bohemia no son patemas opuestos.

Según López Casanova (vía Luján Atienza, 38:105-111), los ejes que forman el léxico de una lengua determinarán también el tono de un texto. Los más notorios de los ejes lingüísticos que contribuyen en *Maelstrom* a determinar sus patemas, son éstos:

a) El eje diacrónico: En Cardoza aparecen palabras nuevas en relación con su tiempo, algunas incorporadas ahora a la lengua española y otras que no corrieron la misma suerte. La voz *maelstrom*, por ejemplo, no figura aún en el acervo castellano, a pesar de contar con una plena vigencia entre un buen número de lenguas occidentales modernas. Lo mismo puede decirse de *clown*⁶⁸, que no siempre refleja con exactitud la idea de payaso. La palabra inglesa *cocktail*⁶⁹ (que es la utilizada por Cardoza en la edición de 1926) se españolizó en las formas cóctel o coctel (esta última, adoptada en la versión de 1992, en la *Obra poética*). De esta guisa, en *Maelstrom* no es mínima la presencia de neologismos, casi todos de cuño cardociano. Y es que Cardoza no duda un instante en inventar, en crear, en re-crear el lenguaje para sus fines estéticos. Desde el propio subtítulo, el autor nos adelanta parte de sus próximas travesuras lingüísticas: *Films telescopiados*. Nótese que la palabra “film” no apareció en el DRAE hasta 1992 (si bien la forma “filme” ya figuraba en la edición de 1970⁷⁰). Y, pese a que la palabra telescopio forma parte de nuestra lengua desde 1914, el verbo “telescopiar” (en su forma de participio pasado, en este caso), sigue sin contar con carta de nacionalidad en castellano⁷¹. Pero no hay que creer que *films telescopiados* es una inclusión esporádica de neologismos. Todo lo contrario, es sólo el

⁶⁸ El mismo año de publicación de *Maelstrom* (1926), José Carlos Mariátegui utilizaba en Perú el sustantivo *clownismo* para definir el credo de Dadá (58: 185), y cuatro años más tarde, César Vallejo aplica el adjetivo *clownesco* en su valoración de los surrealistas (*Ibid.*, p. 199).

⁶⁹ Forma escrita por Huidobro en su “Manifiesto tal vez”, 1924. (Cf. Verani, p. 215).

⁷⁰ Para mayor información, consúltese el Corpus Diacrónico del Español (CORDE), en el portal de la Real Academia Española en Internet: <<http://www.rae.es>>

⁷¹ Tal parece que habrá que esperar bastante. Comprensible, por lo demás, tomando en cuenta que en la 22ª edición del DRAE –2001–, todavía se sigue conservando como primera acepción del modernismo a la que figuraba en 1899: “m. Afición excesiva á las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes y literatura.”

preludio. Abundan voces de la casta de *maelstrómica*, *lunapárkico*, *eiffélica*, *voronoffizó*, *capilarizada*, *asmatizó*, *ultrasintética* o *Pompierlandia*, extraídas todas de un ingenio característico de la sacudida intelectual que supusieron los años veinte.

En cuanto al manejo de extranjerismos, cualquiera que tenga a la vista el original del texto notará, desde el primer momento, el insistente uso de frases en otros idiomas (más de medio centenar, entre citas de otros autores y palabras sueltas), y con una frecuencia casi compulsiva aquellas procedentes de la lengua francesa. La prosa y el verso cardocianos, pues, cuentan con inquilinos lexicales de muy distinto origen –pero europeo en cualquier caso–, como el itálico (*ralenti*), el germánico-escandinavo (*Wassermann*, *Maelstrom*), el anglosajón (*Far West*, *skyscraper*, *groom*, *My dear*), y por supuesto, el franco (*complainte*, *toilette*, *trottoir*, *charivari*, *médaille*, *pile*, *face*, *amateur*, *chiffonier*, *croque-morts*, etc.). Pero es igualmente notorio que tales extranjerismos rebasan el mero plano léxico y alcanzan el morfosintáctico. Así, por ejemplo, cuando el autor escribe: “Soy capaz de imaginar *no importa qué*, de creer *no importa qué...*” (p. 103, énfasis nuestro), no hace más que calcar la construcción francesa «*n’importe quoi*», que en el castellano corriente equivale a decir «cualquier cosa», o bien, «lo que sea». Otro calco del francés es observable en “Biografía de un paisaje”, cuando el personaje Keemby se empeña en componerle un poema a Paisaje para que nadie se atreva a tocarlo: “Cintura de castidad” llama metafóricamente al soneto (del fr. «*ceinture de chasteté*»), cuando quiso decir «*cinturón* –que no *cintura*- de castidad». Sin embargo, sería una ligereza vestir el traje de puristas para juzgar una época en que el afrancesamiento en el habla, en cualquier idioma occidental, era no sólo un gesto de buen gusto sino casi un imperativo categórico para todo aquel que se preciase de una cultura meridiana. En tal contexto, estas estructuras galicistas que Cardoza incluye, no hacen sino obedecer a una general voluntad renovadora de la lengua, heredera del Modernismo, que se respiraba en buena parte de la intelectualidad hispánica de principios del siglo XX. No hay que olvidar que así, a fuerza de introducir extranjerismos o galicismos crudos, Darío consiguió que en el finisecular Novecientos la lengua española alcanzara una juvenil vitalidad que no se conocía desde los tiempos de Góngora y Quevedo.

b) El eje diafásico: El léxico de *Maelstrom* viene marcado por el lenguaje en dos usos especiales: tecnicismos médicos y estilo “novelesco” reforzado por la enclisis. Téngase en cuenta que Cardoza se dedicó un año al estudio de las ciencias médicas, hasta que decidió que “curar vulgares apendicitis” no era lo suyo. El único remanente de ese conocimiento, no obstante, lo encontramos en el vocabulario de la obra en estudio. En cada frase casi, en cada estrofa, se amontonan los tecnicismos tomados en préstamo de los feudos de la Medicina o adyacentes (*hemorragias internas, tratamientos ortopédicos, temperamento hipertrofiado, hiperestesia, capilaridad, ósmosis, hemoptisis, etc.*, son expresiones comunes). El mismo fenómeno ecuménico que un año después halló cabida en la prosa del *Tirano Banderas* valleinclanesco, sólo que aquí no se trataba de convocar cultismos, sino los localismos de todas las regiones de la América española, porque la vieja lengua de Castilla empezaba a quedarse chica.

Morfológicamente, en *Maelstrom* es evidente una marcada preferencia por el uso de los verbos en pretérito –tanto perfecto como imperfecto- acompañados con pronombres enclíticos; de tal suerte que la composición cardociana es pródiga en construcciones como *faltáronme, volvíase, perdíale, transformáronse, gritole, quedose*⁷², *púsose, óyese*, en lugar de los más coloquiales y menos alambicados *me faltaron, se volvía, le perdía, se transformaron, le gritó, se quedó, se puso y se oye*.

Quede en claro un asunto: el Cardoza que escribe *Maelstrom*, aunque cuenta apenas veinticuatro años, muestra un envidiable dominio del idioma, algo de lo que muy pocos pueden jactarse a una edad tan fresca. No se trata de un escritor improvisado, sino de un autor que fecunda en un maravilloso experimento con la lengua, y de estas felices nupcias, funde lo mejor de la flexibilidad sensualista de un Gómez Carrillo, por ejemplo, con el afán lúdico de sus contemporáneos franceses de los locos años veinte.

En este sentido, no es posible negar que Cardoza prefiere valerse de un discurso culto, alejado de todo provincialismo que trasunte nostalgias antigüeñas. Su discurso aquí,

⁷² En beneficio de la prosodia, seguimos el consejo de la Academia (cf. *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa, 1999, p. 52), y preferimos no tildar a propósito estas formas enclíticas como Cardoza lo hizo. Se trata de palabras llanas acabadas en vocal, cuyo acento ortográfico es innecesario.

pues, resulta más semejante al de un dandi bohemio y sibarita que al de un emigrado y contemplativo centroamericano.

5.3.2. *Maelstrom* y sus figuras semánticas

El abanico retórico que Cardoza despliega en esta obra es muy amplio. Si se afirmara que están aquí presentes las tres clases de figuras semánticas (tropos), de ninguna manera se estaría cometiendo una exageración. Y dada la prolijidad que para cualquier analista supondría la ejemplificación de todos y cada uno de los tropos y figuras con que Cardoza nieva su discurso, de aquí en adelante sólo se tendrán en cuenta aquellas formas retóricas (de lenguaje o de pensamiento, con cierta primacía de éstas sobre aquéllas, como se verá) que se encuentren con mayor frecuencia –y ninguna en estado de pureza, es decir, aislada o sin mezclarse con las otras-, tanto en el verso como en la prosa de *Maelstrom*; tal es la profusión con que el autor desparrama su ingenio.

Empezaremos por la metáfora, que es un tropo sobre el que no se acaba de legislar, dada su complejidad. Pues bien, una metáfora en este libro, como en toda la Vanguardia, es la ecuación resuelta a partir de otras muchas, o incluso de otros tropos (metonimias y sinédoques), casi siempre con un trasfondo insólito y lúdico. Pugilato entre la imaginación y el desvarío, a veces estas metáforas se tornan intraducibles por su complejidad abarcadora, pero ello mismo ensancha su horizonte de sugestión. Este es el caso de los siguientes ejemplos:

...Sobre los hombros aparecieron las yemas de alas futuras. Los cerebros se acomodaron mejor, ordenándose las circunvoluciones, como los cigarrillos en su caja. Los intestinos, plegados en zig-zag, formaron un acordeón. Las almas se coagulaban en polígonos. Agonizaba la esfera en la agonía de la línea curva y el planeta era un gran dado bailando. Refinamiento del paisaje, las estaciones tomaban aristas. (p. 62)

(Rodó la cabeza del sol decapitada
y la hemorragia del crepúsculo
empapó la dorada melena de los montes.)

En los viejos muros
de rodillas duermen las tinieblas.

Mendigos encorvados por cruces invisibles. (“Face”, fragmento, p. 93)

En otras ocasiones, cuando la metáfora alcanza el clímax de su objetivo, puede volverse una imagen, que en el Surrealismo alcanzará siempre la categoría de onírica. Y es que el Surrealismo cala hondo. Es el lugar y es el momento. Cardoza lo vive de primera mano y sabe al dedillo de qué se trata el automatismo psíquico. Y cuando la imagen onírica toca su extremo, hablaremos de una alegoría. A la Vanguardia, por supuesto, no le fue ajeno este recurso, y lo enriquece con imágenes hiladas en la mejor rueca de los sueños.

Noches claras de los trópicos. El cielo, un inmenso acuario. Las estrellas, peces de colores. Una medusa, la luna. Yo he oído la corriente de la Vía Láctea en las noches cuando está crecida y se sale de madre. De tiempo en tiempo, arde un cometa, inmensa bengala. Nubes, colonias de algas. (p. 75)

En las noches rubias, mi boardilla levando anclas navega bajo el cielo submarino. Por el periscopio, trampa magistral, caen las estrellas, higos maduros, a dormir en mi lecho, y así , desde mi cama, viajo y gozo maravillosamente como para enloquecer: pero ¡nunca a medias! Ayer la luna se durmió en mi espejo. Muy tarde en la mañana, rodeada de estrellas, se fue volando por el ojo de mi cuarto. Hoy... hoy... hoy, dormí teniendo entre mis brazos a un paisaje. ¡Y le amé mejor que a una mujer! El Paisaje es como tú, Mazda: piernas rasgadas hasta los hombros, sin senos y con una sonrisa que le chorrea por todo el cuerpo formando estalactitas de miel y de resina. Mis párpados amanecieron azules, azules, azules. (p. 81)

Si el empeño lúdico se acerca a su cresta, hablaremos, como quiere Veiravé, de un culto a la novedad y a la sorpresa –que por algo imaginación e imagen comparten etimologías-, según se verá en estos dos episodios sólo producto de un ingenio particularmente fantasioso:

Se siente tanto al pasado que yo iba alerta por la Vía Apia, esperando que, tras un sepulcro, me saliese el Tiempo, ese viejo de guadaña, de la clepsidra y de la barba hasta los pies. ¡Cómo me habría gustado acribillarle a tiros! (p. 95)

Pocos perdonaron a Keemby –audaz madrugador- que en plena plaza pública y a las dos de la tarde, haya puesto su revólver junto a la nariz de la Belleza, gritándole: «¡Manos en alto!», para apoderarse de un collar de perlas al mismo tiempo que decapitaba sus senos con enormes besos. (p. 103)

No abordaremos aquí los otros tropos restantes, la metonimia y la sinécdoque, en tanto forman parte de las intrincadas construcciones metafóricas.

Por lo demás, ya fuera del plano de los tropos y dentro del de las figuras de pensamiento propiamente, descuellan en *Maelstrom* la alusión (figura por sustitución que atañe al significado) y la hipérbole, con un virtuosismo que pasma. “¡Siéntome tan varonil que podría teñir de negro las celestes ojeras de un millón de vírgenes!” (p. 77), confiesa el poeta exultante, en un arrebatado exagerado de virilidad. Un caso curioso este ejemplo, donde el matrimonio entre alusión e hipérbole pasa por la vicaría de estas líneas: “Yo sé, hace mucho tiempo, qué es más fácil: llenar el Tonel de las Danaides que un zapato⁷³ de Chaplin.” (p. 103) La alusión corresponde a las cincuenta hijas de Dánao a quienes, por dar muerte a sus esposos, Zeus condenó a llenar con agua un tonel sin fondo, en las profundidades del Tártaro (cf. 5: 45), y la hipérbole es evidente con respecto a la afirmación de llenar más fácilmente este tonel que las chinelas de Charlot, sean del tamaño que fueren.

Igualmente recurrentes son las sentencias. O, hablando de Cardoza, mejor sería decir, con J. Boccanera, “aforismo poético” (9: 70), que es un poco máxima, un poco mandamiento y un poco greguería. *Maelstrom* es particularmente prolífico en aforismos poéticos de este calibre: “La experiencia es el talento de los viejos” (p. 76), “El Diario de un hombre es un libro de caja” (p. 91), “El verbo emocionarse, para mengua de Dios, es el verbo más defectivo que existe” (p. 95), “La Biblia (como el Quijote) es un libro cosechable en farsas para la pista de los circos. En el Eclesiastés aprendí yo a reír” (p. 96), “El Absurdo me ha dado más voluptuosidad que la mujer” (p. 103).

5.3.3. El uso de la sintaxis

Cardoza complica su sintaxis entre subordinaciones y coordinaciones. En una misma unidad discursiva (un párrafo, por ejemplo) se pueden hallar oraciones yuxtapuestas

⁷³ No zapato, sino “zapatote”, es la palabra que aparece en la edición de 1926.

y coordinadas, como en este caso: “Keemby cambiaba vertiginosamente y le sucedió en la vida lo que al Disco de Newton: vivió en blanco, inédito, y murió virgen (a pesar de todo) por exceso de pecado. Si se le hubiese puesto en la tela escocesa del camaleón del *Potomak* no lo habría muerto.” (p. 57) Se trata de una sintaxis, en este caso, más cerebral, dado su buscado equilibrio entre coordinaciones y yuxtaposiciones, al que contribuye la adjetivación reiterativa y el uso variado de los tiempos y modos verbales (hay un imperfecto, tres pretéritos perfectos simples, un condicional, y un pasado de subjuntivo). Este es el tipo de sintaxis que privará a lo largo de todo el texto, incluso en las partes en verso.

Por lo demás, nos parece poco provechoso el estudio de las figuras sintácticas (así llamado por Luján Atienza el conjunto formado de hipóforas, epíforas, epanadiplosis, retruécanos, polisíndetos, políptotos, hipérbatos, oxímoros, elipsis, hipálages, etc.), cuya demostración quedará en el tintero pues no aportaría demasiado a la idea central de este análisis⁷⁴. Sin descrédito de las figuras sintácticas, hay otros fenómenos en *Maelstrom* cuyo hallazgo parece más conveniente compartir para los efectos propuestos al principio.

5.3.4. Nivel fónico

Sobre toda enumeración caótica en *Maelstrom* pesa un afán más fuerte: el afán de hacer música. O, al menos, una palpable orquestación de sonidos vecinos. Léanse con el detenimiento y la entonación correctos las próximas líneas, y entonces se comprenderá a qué nos referimos:

Hemorragias internas. Cabeza llena de pensamientos telescopiados. Bilis. Alma de cantos sepia. Ideas en forma de tirabuzón hundidas en el pecho –pico de pelícano–, para abrir y ofrendar todo el champaña interior. Catástrofes de disparates. Emociones retorcidas, trenzadas, maelstrómicas, frutos de circunvoluciones enredadas las unas sobre las otras en cólicos violentos. Sus palabras, escuchándolas sin cuidado, nos alejaban el objeto colocado por ellas en nuestro bolsillo, gemelos de teatro tomados a la inversa. (p. 57).

⁷⁴ Para ahondar en las figuras de *Maelstrom*, véase 54: 79-82.

Es evidente la armonía entre las vocales fuertes (/e/, /a/, /o/), que generalmente recibirán los acentos internos (con la sola excepción, tal vez, de “pico” y “pelicano”, donde el acento recaerá sobre una vocal débil, pero también más aguda, y por ello, más distintiva), con abrumadora insistencia en las palabras llanas. Todo ello coligado a la preferencia por las aliteraciones en las oclusivas /p/, /t/ y /k/ y una ligera preeminencia de palabras trisílabas, sin olvidar las sinalefas, hacen del textillo una muestra de lo que puede hacer un poeta cuando se decide a narrar. Quiere armar una historia, y termina interpretando un pentagrama consonántico. Funciona el oído lírico con muy buen tino. Todo *Maelstrom* está escrito con el oficio de quien oye.

Inútil –y bastante quimérico- resulta discurrir sobre la métrica en una obra de la naturaleza que nos ocupa, sobre todo porque la parte versual cuenta ella sola más de cuatrocientos treinta versos. Si porfiásemos en la empresa, sin embargo, es menester indicar que de entrada se hace evidente el manejo del versolibrismo. A Cardoza y Aragón no lo atan los límites de la métrica o de la rima. Suelta su verso, entonces, y sin bridas lo deja cabalgar por los prados del arte mayor y del arte menor con igual libertad, o mejor, con más libertad por los campos del arte mayor (en efecto, hay un leve predominio de éste sobre aquél en términos generales). Pero es que el mestizaje entre artes mayor y menor no pocas veces resulta abrupto y, a ojos de la manera tradicional de versificar, hasta grosero. Ejemplos de esta rara convivencia, los hay y muchos, como los que siguen:

ras tro = 2
pa raho lo caus tar la car neen el mar ti rio dul ce deu nahon daex te nua ción. = 20+1 = 21
 (“Epifanía de Mazda”, p. 65)

Ca yóel pa ya soen un tram po lín que lo lan zóha ciae cie lo = 16
en dul ce pa rá bo la. = 7-1 = 6
 (“Charivari”, p. 71)

Sol, = 1+1 = 2
in ge nuoy ro jo, = 5
glo boes ca pa do de las ma nos deun ni ñoen el Jar dín de Lu xem bur go. = 20
 (“Médaille”, p. 92)

No podía esperarse otra cosa: *Maelstrom* es vanguardista ya desde su título, y la convivencia entre formas disímiles es aquí un *leitmotiv*, como correspondía al gusto

innovador de la época. Es el propio Cardoza quien visualiza su poesía como un “poliedro” (p. 99), y advierte que cada estrofa es una “deforme pastilla de perfume” (*Ibíd.*).

Ahora bien, hace falta indicar que la estrofa, cuando la hay, no obedece a ningún precepto consagrado por la tradición. En un mismo poema es posible encontrar estrofas de uno y cuatro versos (“Pile” en “Remolino último”), o incluso estrofas de veintiún versos, como la número 9 del poema “Centavos de biografía” (*Ibíd.*), sin que por ello sacrifique sus valores fónicos o la fluidez del ritmo, gracias a los encabalgamientos brutales o falta absoluta de ellos.

5.3.5. Aspecto gráfico

Luján Atienza aclara que aunque el poema “nace como una entidad fundamentalmente sonora, la imprenta introduce la posibilidad de jugar también con sus capacidades pictóricas”, y agrega que “La misma tipografía propia del verso, con renglones que no llegan a cubrir todo el ancho de la página, es una indicación para el ojo que obliga a una lectura distinta a la de la prosa.” (39: 221). Así nos acercamos a la función icónica de un poema como “Face” (la noche, o el reverso de la “Médaille” del día –“Pile”, p. 93):

Los ojos de las casas dan un suave escándalo de luz sobre los muros.

Los relojes goteando las horas

perforan

l
a

n
o
c
h
e
.

La imagen de los relojes como cuentagotas de las horas es aquí visible, no ya sólo por el significado sino por el significante: las horas caen y perforan la noche lentamente. Este poder de la imagen, esta iconocracia, nos hace ver gráficamente lo que también nos sugiere su sentido. En esta función, el poema intentará representar, como dice Luján, casi pictóricamente aquello de lo que habla; técnica de la que Cardoza se gradúa *cum laude* con esta hipotiposis caricaturesca de Keemby (no le hizo falta dibujarlo a fuerza de caligramas, y en esto descansa su gran logro):

Si alguien le hubiese podido retratar tendríamos hoy una criatura curiosísima. [...] Sus ojos, dos puntos suspensivos. Las patillas ponían a su rostro dos admiraciones. Carrillos mofletudos, artificiales, de curvas amplias, encerraban entre paréntesis la O de la boca y la nariz, signo de interrogación. Dos guiones hechos con tinta china: las cejas. En la masa negra del pelo el Creador había limpiado la pluma con la cual trazara aquella cara ortográfica. (p. 58)

Visto en el plano del dibujo, el “ortográfico” retrato de Keemby sería aproximadamente éste –y nótese su cara de susto, como quien vive improvisando :

— —
 ¡ • • !
 ¿
 (O)

Esta es la vía más rápida para llegar al caligrama: maravilla gráfica puesta al día por Apollinaire –que no inventada por él, como se nos ha dicho-, y seguida con un mediano entusiasmo por Cardoza. Mediano, sí, pues la vanguardia de *Maestrom*, a diferencia de los excesos en que llegaron a caer los ultraístas, no constituye la apoteosis del caligrama (como no sea sinecdóquicamente), pero el entusiasmo es suficiente para haber logrado este ejercitado malabarismo icónico: ya no hay intento de representación pictórica, hay la representación misma:

¿QUÉ SERÍA DE MI BRAZO
DESEMBOLANDO AL UNIVERSO
SI NO SE RESOLVIERE
EN EL DELTA DE MI MANO?

“¿Qué sería de mi brazo / desembocando al Universo / si no se resolviese / en el delta de mi mano?” (o bien, “¿Qué sería de mi brazo / si no se resolviese / en el delta de mi mano? / Desembocando al Universo”), se pregunta el poeta en estos versos digitiformes que parecen despedirse. Y así, logra Cardoza escribir un caligrama que ensambla la isotopía del río con el tópico del hombre como microcosmos.

5.4. Nivel pragmático

La pragmática del poema comprende todos los actos del habla, que se basan en los tres niveles de comunicación señalados por Smith y J. Levin⁷⁵. Hay una comunicación interna –indica Luján– “establecida entre los personajes explícitamente presentes en el texto, una comunicación externa entre autor y lector reales, y una comunicación que media entre las dos y en que los participantes son autor y lector implícitos o autor en cuanto poeta y lector en cuanto receptor de poesía.”⁷⁶ Las figuras pragmáticas serán resultado de las relaciones entre las personas gramaticales en el texto.

Pues bien, en *Maelstrom* es posible hablar de deícticos (§ II.2) de todas las personas, sin menoscabo de los de tiempo y lugar. Adelantamos que casi toda la obra se compone de

⁷⁵ Cfr. 38: 225.

⁷⁶ *Loc. Cit.*

poemas egóticos, esto es, de primera persona, mientras que los poemas apelativos (o de segunda persona) están disueltos más bien entre las líneas de la prosa.

5.4.1. Primera persona

Básicamente, todo poema está escrito por un “yo” que habla –o simula este acto de habla- a un “tú” que escucha, o lee. Pero de la actitud que el poeta tome en relación con ese “yo” dependerá gran parte del sentido del poema. Así, en *Maelstrom* es posible encontrar poemas escritos en lo que Levin ha llamado “primera persona propia” (el yo explícito se identifica con el autor de hueso y carne):

Exasperado estoy de mi melancolía doméstica,
de mi cuerpo de yesca,
de mí,
etcétera. (p. 79)

Aquí está ya la identificación total entre autor y yo poético en cuanto portador de emotividad y sensibilidad: no sabemos quién habla. Otras veces, el yo será testigo, circunstante, en una tendencia franca al poema en tercera persona:

¡Ah! Mazda, yo sigo aquí –una terraza del bulevar-, bajo el desfile de los árboles dormidos en un pie como las garzas. Aun tengo aquella alma con hipo que tanto amaste y mi cara de angelote fatigado, pero ángel, a pesar del wassermann positivo de mi sangre. El cielo está tan bajo que lo puedo tocar con las manos que se me pintan de azul. Las nubes anclan como palomas en las cabezas desmelenadas de los árboles. El sol, esta tarde, antes de ponerse, pasó bajo el Arco del Triunfo. Mi vida: una naranja a bordo de un barco pequeño. (p. 81)

Y cuando en *Maelstrom* la “circunstanciación” llega a su límite, aparece el sujeto lírico con su propio nombre; ello, con el objeto de marcar distancias, de crear el efecto del distanciamiento por el que Brecht mataría en el teatro. Un efecto, si se quiere, de desdoblamiento. Un episodio particularmente ilustrativo para este fenómeno es el protagonizado por Paisaje, quien habla a Keemby por intermedio de un recado: “...Llegaré a verte –dice Paisaje- cuando esté mejor ¡y más bello! ¡Cuán distraído eres! Yo te

reconocí inmediatamente desde mi mesa en el Café du Dôme, donde tomaba un ajenjo en compañía de Toño Salazar y Cardoza y Aragón...” (p. 85). El creador es espectador de sí mismo, transformado en tercera persona por obra de su creación. Si esto no es desdoblamiento, entonces debe de ser otra cosa muy rara. Más adelante, en el apartado de las intertextualidades (§ 5.4.4), se verá que ya en el pináculo del histrionismo, Cardoza, en medio del discurso aventurero de un Keemby en primera persona, perfectamente identificable con el autor, introduce una cita expresa de otro libro suyo, el cual no es otro que *Luna Park*. Intertextualidad de sí mismo. Es Velázquez que se autorretrata en *Las Meninas*. Es “el difunto” Matías Pascal llevándose flores a su propia tumba.

Keemby, a veces, da la impresión de ser el heterónimo del poeta⁷⁷. La heteronimia, no lo olvidemos, es la invención de un poeta por otro poeta, y allí está el fruto de la ventruda imaginación cardociana:

Pero, en cambio, nunca revelaré el nombre de un gran Poeta que nadie conoce aparte de mí, un gran poeta con el cual vivo a mi gusto (ha muerto ya)⁷⁸ porque ES MI POETA, porque estamos solos los dos, solos los dos, solos los dos. El silencio ha venido a dormirse a sus pies como un perro girando en su torno algunas veces, igual al perro antes de echarse.

No faltará alguien que, en nombre de la “vida interior”, de los “refinamientos de la sensibilidad”, etc., etc., dirá al Keemby traicionado en este boceto:

-¡Qué visión tan estrecha del mundo! ¿Es un caníbal con frac o un refinado entre caníbales? (p. 98, *con el resaltado en el original*).

La “primera persona generalizada”, por su parte, se produce con la puesta en escena de un “nosotros” genérico, donde el autor se incluye igualmente. “...sólo somos hombres”, ha sentenciado en la “Complainte de Jules Laforgue”, en cuyo “nosotros” implícito se yergue la voz no ya de un hombre, sino de la humanidad entera.

⁷⁷ Mismo fenómeno que ocurre con Fernando Pessoa en la figura de su Ricardo Reiss (año de cuya muerte ya nos ha dado cuenta Saramago: ficción de la ficción).

⁷⁸ Recordemos que lo ha matado el malvado de un filme de aventuras, al principio de *Maelstrom*.

5.4.2. Segunda persona

Son abundantes los casos en que Keemby se dirige a su amada, Mazda (una suerte de anti-Beatriz, que en vez de salvar, condena a pecar deliciosamente), o bien, casos en que Paisaje se dirige a Keemby. Esto es lo que se conoce como “segunda persona determinada”: el poeta se dirige –por sí mismo o por boca de otros personajes- a un interlocutor que está en la capacidad de recibir el mensaje que se le lanza. Quizás el más relevante de los momentos en que, en *Maelstrom*, el poeta se valga del apóstrofe lírico es la ya citada “Complainte de Jules Laforgue”. Aquí se tratará de una segunda persona impropia, en tanto el mensaje va dirigido a un difunto que, como es obvio, está en la imposibilidad de participar en la comunicación. La endecha inicia con estos versos impetuosos (remarcamos con cursivas los deícticos de segunda persona):

Con beso sádico *te* desangró los labios la Eternidad, el Infinito:
he bebido, hasta estar ebrio, *tus* poemas:
idilios con las cosas eternas
y por las eternidades de un segundo,
canciones siderales,
infinito,
aproximación por decimales
de *tu* alma ahogada en el canto entero. (p. 68)

5.4.3. Tercera persona

Cuando se da el caso de ausencia de dialogismo en el texto poético, nos encontramos frente a composiciones en tercera persona, donde no hay un destinatario ni un emisor evidentes. Ello da cierta idea de vaguedad y se acerca mucho a la estampa, a la escena, al retrato o al cuadro. Las dos partes del poema “Médaille” (“Pile” y “Face”) son una viñeta perfecta para este propósito:

Primavera danza
con castañuelas
como una española.

Un aeroplano se desliza

con los brazos abiertos,
crucificado. (“Pile”, p. 92)

Una luna oscila,
la de siempre, la misma,
como Ana Pavlova:
entre cursi y divina. (“Face”, p. 93)

También con la tercera persona tiene que ver el fenómeno de la aparición de los nombres propios extranjeros, que en *Maelstrom*, ya se ha visto, desfilan con una cantidad que abruma. Si en el Renacimiento y el Barroco se tuvo un regusto por los personajes de la mitología clásica, y si el Romanticismo volvió los ojos a la Edad Media en busca de inspiración heroica, la Vanguardia se apoyará con un pie en los malditos franceses y con otro en sus predecesores inmediatos. De esta manera, al leer *Maelstrom*, se tiene una especie de imagen en que Chaplin se aliase con Picasso, y Rimbaud, del brazo de Apollinaire, bailara un charleston a ritmo de *jazz-band* con invitados a una fiesta donde el anfitrión sería Keemby.

Y como nada puede estar quieto en *Maelstrom*, he aquí que se producirán cambios de personas gramaticales en un parpadeo imprevisto. Cardoza, ilusionista, hace aparecer en escena, en un abracadabra, a la primera persona. Si en la página 63, por ejemplo, se afirma que “Con Mazda (...) adivinó Keemby que *estaba él*” (énfasis en el original), apenas dos líneas después, el lector se desconcierta ante este paso de una tercera a una primera persona propia: “Nací con la plena conciencia de que Dios se había equivocado en mí.” Estos cambios abruptos, sin justificación aparente, sólo pueden obedecer a una triquiñuela de Cardoza para darnos él mismo las claves de lectura: el poeta es Keemby, quien así cumple las funciones simultáneas del narrador y el narratario, para emplear la taxonomía de Greimas. O puede ser otra estrategia con que el autor nos deje ver su irreverencia, su absoluto desprecio por todo convencionalismo.

En cuanto a los deícticos de tiempo y lugar, el “ahora” y el “aquí”, son los ya conocidos: el presente, el siglo XX (en sus inicios). París, Nueva York, Roma y Venecia, en un texto abarcador como *Maelstrom*, serán todos al mismo tiempo el “aquí”, en medio de una visión simultaneísta, cubista, de la realidad. Vanguardia, a fin de cuentas.

5.4.4. Intertextualidad

Y desembarcamos en la última parte del análisis de elementos internos, parte a la que quizás sea atribuible el mayor grado de complejidad. En su sentido más amplio, por intertextualidad entenderemos aquí un fenómeno literario que hace del texto un mosaico de citas de otros textos, lo cual obligará al lector a estar en un estado de alerta permanente. Una definición más precisa es la que ofrece Emmanuel Tornés Reyes en su libro sobre el postboom:

La intertextualidad (...) es una estrategia postestructuralista por medio de la cual el escritor incluye intencionalmente en los intersticios de la enunciación textual codificaciones (citas o intertextos) tomados de obras de otros autores, cercanos o lejanos en el tiempo, de pretextos culturales o de creaciones propias anteriores. (...) Sus manifestaciones incluyen todo el espacio que brinda la página del libro y se expresan en citas reconocibles a primera vista (p. ej. epígrafes), en enunciados intercalados en la masa discursiva cuya detección es más trabajosa pues no se cambia la tipografía (puede también hacerse) ni se menciona de quién es ni de dónde se extrajo, o en intertextualidades estilísticas en extremo difíciles de captar pues consisten en la recreación de atmósferas, el uso de un morfema o lexema típico de otro narrador, poeta o escritor en el más amplio concepto de la palabra, o (...) de sí mismo.” (53: 34)

En realidad, intertextualidad es un nombre reciente para un fenómeno muy antiguo. En rigor, si vamos muy atrás en el tiempo, también las épicas griegas serían intertextualidades en relación con las latinas. La mitología clásica misma es un flujo y reflujo de episodios intertextuales y simbióticos. El concepto puede, por otra parte, ser perfectamente extrapolado y aplicado en otros dominios, verbigracia, la pintura. Véase, si no, el caso de Matisse-Picasso, cuyas mutuas influencias son expuestas este verano boreal de 2002 en la Tate Modern Gallery de Londres (¿de qué hablaríamos aquí si no hay texto, de “interplasticidad” acaso?). En cuanto a la literatura, ya hemos visto cuán deudora del cine se vuelve a partir del Surrealismo. Y el cine, a su vez, se volverá deudor de las imágenes cubistas y surrealistas de los lienzos de la época. Luis Buñuel y Salvador Dalí, dos surrealistas de tiempo completo, compartieron créditos en el guion y la realización de *Un perro andaluz* entre 1928 y 1929 (cinta en la que muchos ven una sátira a Federico García Lorca). Y García Lorca escribirá *à-deux* con Cardoza, hacia 1930, una obra impía cuya ausencia seguimos lamentando: *Adaptación del Génesis para music-hall*. Muchos años después, según refiere J. Bocanera, Cardoza dirá en una entrevista que aquel texto...

...es irrecuperable. Federico no trabajó más en eso, no supe qué hizo de esas cuartillas que no eran muy abundantes –habrán sido entre treinta y cuarenta- pero seguramente a él no le interesó y a mí tampoco. Sentía que habíamos hecho una verdadera travesura, incurrimos en una serie de profanaciones con los textos sagrados del Génesis de *La Biblia*. Era jugar con la historia sagrada, ponerla en chunga, ser irreverentes, pero concluimos que la irreverencia no era suficiente para sostener el texto. Fue un juego teatral que escribimos en La Habana, buscábamos la poesía en el género de lo grotesco. Lorca fue asesinado poco después, hecho que me causó profunda conmoción y yo destruí el texto, sentí que no podía publicarlo sin su consentimiento. (9: 18-19)

Que el alimón no se haya dado a la estampa no quita el afán de colaborar intertextualmente. Es de imaginar, por otro lado, el prodigio que habría salido de tamañas mentes puestas a funcionar en conjunto. Y si, según afirma Cardoza, en aquella obra la irreverencia no fue suficiente para sostener el texto, en *Maelstrom* sí que lo fue.

Intertextualmente hablando, a veces *Maelstrom* nos facilita las cosas. Ya nos hemos referido, en su momento, a los epígrafes que encabezan los capítulos (§ 3.3), cuando Cardoza otorga el crédito directo a sus mentores. Es el mismo caso de la cita de Marcel Achard intercalada a medio discurso en la “Natividad de Nuestro Señor el Clown” (p. 68), para cuyo efecto el autor prevé encerrarla entre paréntesis: “(Marcel Achard: *Le clown est un monsieur qui reçoit des coups de pied au cul.*)”. Pero en otras ocasiones, aunque se valga de alteraciones de orden tipográfico (v. gr., el uso de itálicas), no aparece la procedencia de la cita, sino tan sólo algunas claves vagas. Este es el procedimiento que se sigue en el poema -huérfano de nombre- que cierra el primer capítulo:

Mecha de lámpara
en un triste aceite,
trozo de azúcar
empapado de alcohol
et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
*ta vie que tu bois comme une eau-de-vie*⁷⁹. (p. 59)

Se trata de dos versos de Guillaume Apollinaire, correspondientes al poema “Zone” dentro de su célebre libro de *Alcools*. La única vaga alusión que del poemario tenemos

⁷⁹ Y tú bebes este alcohol ardiente como tu vida
tu vida que te bebes como un aguardiente. (Traducción libre)

viene dada por “empapado de alcohol”, y aunque en su época no debió de haber sido difícil el rastreo de tal préstamo en *Maelstrom*, ahora, setenta y seis años después, la tarea no es precisamente fácil. Algo similar ocurre cuando dialogan Keemby y Paisaje en la alcoba, y bajo su ventana escuchan gritar “¡Sooo-neee-toooss!”. Era José María de Heredia (Cuba, 1842-Francia, 1905), que pasaba por el vecindario, con una cesta zapatera en los brazos (p. 83). Para alguien que ignore que la obra cimera del cubano, *Les Trophées* (1893), es una recopilación de sonetos dentro de la estética parnasiana, la humorada de Cardoza no tendría sentido. Y como desde aquí estamos en guardia por aquello del asalto en despoblado, apenas nos sorprenderá más adelante el disparatado rapto de Paisaje: “Rimbaud tenía bajo el puente del Instituto su *Bateau Ivre*. Cendrars nos esperaba con su *Train Soûl*, calentado con furia. Instalamos las *Scales* de Cocteau. Picasso y sus amigos nos protegían desde la esquina próxima. Stravinski pensaba ya en ‘Noces’. (...) Max Jacob nos dio su *Laboratoire Central*. Apollinaire friccionaba con *Alcools* el cuerpo desvanecido de Paisaje. Paul Morand anotaba su fiebre en *Feuilles de Temperature*.” (p. 88)⁸⁰ Como se ve, aquí la intertextualidad llega a grados extremos con la articulación de este artificio: Cardoza menciona las conocidas obras de los aludidos, vivos y difuntos, y hace de ellas un pretexto perfecto para dotar de surrealismo a su episodio, con todas las artes interpuestas –las manzanas de Cézanne que se comen los arlequines de Picasso-. Mismo fenómeno atañe al cuerpo de esta construcción, donde Cardoza apela a un meridiano conocimiento por parte del lector:

Habré de continuar divirtiéndome locamente, aunque un día pulverice mi alma, tirándome por un balcón –el más abierto- con mi traje de arlequín robado a un cuadro de Picasso, para caer, lo espero, en el *Plano oblicuo* de Alfonso Reyes. Pienso en la Biblia desarrollada por Chaplin o por Buster Keaton. La Biblia (como el Quijote) es un libro cosechable en farsas para la pista de los circos. En el *Eclesiastés* aprendí yo a reír. (p. 96)

Un personaje de pintura, como el arlequín del malagueño, cae en un espacio libresco, como el *Plano oblicuo* de Reyes. Nuevamente el ecumenismo: voluntad de unir lo dispar, vincular realidad y ficción, y maridar un arte con otro, muy típico en Cardoza. Hecho que, por lo demás, tampoco es una novedad: ya Aristófanes incluía, en farsas del

⁸⁰ En cursivas en el original. En español: “Barco ebrio”, “Tren borracho”, “Escalas”, “Laboratorio central”, “Alcoholes” y “Hojas de temperatura”.

calibre de *Las nubes*, a su coetáneo Sócrates para hacer escarnio de él, y Dante metió en sus infiernos lo mismo al Cancerbero y las Erinnias mitológicos, que a la reina Cleopatra y al papa Bonifacio VIII. Y en un arranque de modernidad, Miguel de Cervantes, precursor cardociano en este aspecto, tuvo la originalísima idea de hacer dialogar en sonetos a sus propios personajes con otros de ficción ajena. De estas suertes, doña Oriana, la señora de Amadís de Gaula, se dirige a Dulcinea⁸¹, la tobosana señora del Quijote; mientras que el escudero Gandalín ensalzará las virtudes del insuperable Sancho Panza. Incluso, Cervantes hace dialogar maravillosamente a Babieca, corcel del Cid, con Rocinante, jamelgo del de la Mancha, en un coloquio que no puede ser menos que saleroso. Y es que el Manco de Lepanto va más lejos: en la segunda parte de su *Quijote*, ya sabedor de su buen éxito por el mundo, el de la triste figura se encuentra con otro personaje que sólo existía en el *Quijote* de Avellaneda, y es éste don Álvaro Tarfe⁸². Intertextualidades así de trashumantes las hay, pues, desde Cervantes.

En este marco, interactúan en *Maelstrom* otros personajes metaficcionales: Ubú, Maldoror y Des Esseintes. El primero es el más cómico y guiñolesco de todos; se trata del protagonista de varias piezas teatrales de Alfred Jarry (1873-1907), como *Ubu enchaîné*, *Ubu sur la butte* y *Ubu Roi*⁸³, la más famosa de sus comedias burlescas (1896). Después de Jarry, es Ambroise Vollard quien recrea al personaje en los *Almanachs du père Ubu*. Los orígenes de esta pantomima de héroe son un tanto inciertos, aunque se supone que fuera una creación colectiva de los estudiantes del Liceo de Rennes (Bretaña francesa), y que fue bautizado, en sus balbuceos, con los nombres de Heb, Eb y Ebé, donde se reconocían los ecos de un profesor de apellido Hébert, de quien quizá se haya tomado el prototipo. Sin

⁸¹ “¡Oh, quién tuviera, hermosa Dulcinea, / por más comodidad y más reposo, / a Miraflores puesto en el Toboso, / y trocara sus Londres con tu aldea!” (19: 16).

⁸² “-Mi nombre es don Álvaro Tarfe –respondió el huésped.
A lo que replicó Don Quijote:

-Sin duda alguna pienso que vuesa merced debe de ser aquel don Álvaro Tarfe que anda impreso en la segunda parte de la «Historia de Don Quijote de la Mancha», recién impresa y dada a la luz del mundo por un autor moderno.

-El mismo soy –respondió el caballero-, y el tal Don Quijote, sujeto principal de la tal historia, fue grandísimo amigo mío, y yo fui el que le sacó de su tierra, o, a lo menos, le moví a que viniese a unas justas que se hacían en Zaragoza, adonde yo iba; y en verdad en verdad que le hice muchas amistades, y que le quité de que no le palmease las espaldas el verdugo, por ser demasíadamente atrevido.” (19: 880)

⁸³ *Ubú encadenado*, *Ubú en el blanco* y *Ubú Rey*.

embargo, fue Jarry quien le dio a Ubú su existencia literaria y lo calificaría, por la renuencia del público a identificarse con él, como un “doble innoble”. Ubú sería entonces una especie de caricatura de la idiotez burguesa, símbolo de “todo lo que fuera grotesco en el mundo”, deliberadamente holgazán y estúpido, y dueño de títulos rimbombantemente absurdos como “Rey de Aragón y de Polonia”, “Maestro de las finanzas”, “Capitán de dragones” o “Doctor de la Patafísica”. Su frase favorita: “¡Por mi chápíro verde!”. (Cfr. 36: 1 817).

En cuanto a Maldoror, sabemos que es el infausto protagonista de ciertos cantos publicados por Isidore Ducasse (verdadero nombre del Conde de Lautréamont), en 1869. Y es que en *Los Cantos de Maldoror* hay cualquier cosa menos esperanza. Lautréamont parece descender a los infiernos para sacar de allí a un engendro sin entrañas, capaz de desollar viva a una niña, y capaz de maldecir a Dios con una saña que Satanás aprendería en calidad de pupilo. El Canto Tercero es especialmente blasfemo. En él, Dios, ese terrible Ser destructor de Sodoma mediante el fuego y el azufre, es un homosexual reprimido que, harto de una creación que le ha salido tan mal, decide bajar a la Tierra en busca del germen del desperfecto. Acaba por emborracharse y queda tirado en el suelo entre el charco de sus babas, su sangre y sus mucosidades -cuadro divinamente naturalista para befa y escarnio de Satanás y de todos los animales-. La lechuza le da de picotazos, el asno le da de coces, y el hombre, oh gloria de la Creación, “¡defecó tres días sobre su augusto rostro!” (26: 102) Ahora se comprende el porqué de los intertextos de Lautréamont en las páginas de *Maelstrom*: no había, hasta entonces, heresiarca más grande en la historia de la literatura. Ni siquiera Donatien de Sade, que ya es decir. Con todo, lo que en *Los Cantos de Maldoror* es destrucción y cataclismo dantesco, en *Maelstrom* sólo llega a ser charlotada y guasa de compadres.

Joris Karl Huysmans (1848-1907) es un caso extraño en el contexto de los heterodoxos sobre los que Cardoza vuelve. Extraño, porque después de haber participado en rituales satánicos, se convierte al catolicismo (lo común es lo contrario), a tal punto que en la *Enciclopedia Católica* figura como uno de los apologistas de la Iglesia. En cualquier caso, interesa en *Maelstrom* por ser el padre de un personaje que, sin llegar a los extremos

de Maldoror, tiene gustos exóticos del mismo jaez. El nombre de este ser es el duque Jean Floressas des Esseintes –precedente del Dorian Gray de Wilde-: excéntrico esteta que lleva una vida austera en su palacete mientras anhela la expansión de la sífilis con el correr de los tiempos. Teme que la realidad lo decepcione, y por eso nunca sale de su encierro aunque se aburra como una ostra. La figura de Des Esseintes, escéptica mas no agnóstica, tuvo una tremenda repercusión entre los círculos de los “decadentes”. Repercusión que llegó a los surrealistas por inercia. Cardoza, intertextualidades de por medio, no quería estar del lado del encierro:

Estoy sobre el presente como sobre un puente,
sobre un puente, como sobre el presente.
(En el fondo, ¿qué me importa el río?)
¡Oh, Des Essaintes [*sic*]!
mis veinte y tantos años se cansaron pronto
con las cuatro estaciones, y hasta estar ronco
he insultado al sol. (p. 100)

Ahora bien, en otras muchas oportunidades, la intertextualidad en *Maelstrom* no se dejará sentir con la diafanidad ya expuesta. Hay veces en que es difícil establecer dónde hay intertextos y dónde sólo influjos. Cuando, por ejemplo, el poeta presenta la imagen de la Torre Eiffel como una “malla que desde una estrella tirara mano inochoa al Sena para pescar... ¿un suicida o una sirena?” (p. 90), no puede sino hacernos recordar la metáfora de Apollinaire que, todo hay que decirlo, suena menos artificiosa: “*Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin*”⁸⁴; también esta imagen da la idea de altura –la torre Eiffel pastorea el rebaño de los puentes de París-, y es una maravilla de la síntesis. Y Apollinaire, con su ya mencionado poema “Zone” (155 versos), quizás haya aportado más ideas de material bufonesco para *Maelstrom* que todos los contemporáneos juntos. Si Apollinaire dice que “El europeo más moderno es usted papa Pío X”, Cardoza completará la idea al afirmar que “Dios es un señor que no sabe bromear”. Si Apollinaire ve en la Ascensión de Cristo el récord mundial de altura para cualquier aviador, Cardoza verá en el Arca de Noé el primer circo del mundo. Y, en fin, si alrededor del Cristo ascendente

⁸⁴ Literalmente: “Pastora oh Torre Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana”, en “Zone” (*Alcools*).

–“primer aeroplano” de la historia- revolotean Ícaro, Elías, Enoc y Apolonio de Tiana⁸⁵, a Nuestro Señor el Clown lo rodearán cebras, canguros y elefantes, durante su Natividad.

Otro de los recursos emparentados con la intertextualidad en *Maelstrom* es, sin duda, el empleo de “cuasimetatextos”, llamados así, en palabras de Desiderio Navarro (citado por Tornés Reyes), “porque simulan hacer referencia a prototextos inexistentes.” (53: 34). Los cuasimetatextos en *Maelstrom*, que son resortes narrativos creados por el mismo autor, van desde el uso y manejo de cartas (mensajes de Paisaje a Keemby, de Keemby a Mazda, etc.), hasta notas periodísticas que relatan situaciones imposibles.

Y tal vez el más genial de todos los aportes del autor de *Maelstrom*, apoteosis de todos sus recursos intertextuales, resulte ser la inclusión de una cita de sí mismo; específicamente, de un fragmento de su anterior *Luna Park*; una suerte de desdoblamiento poco común en la historia de la literatura hispanoamericana. Se trata de Luis Cardoza y Aragón que cita a Luis Cardoza y Aragón, su mejor amigo, otro personaje. He aquí esta hilarante demostración de ingenio (p. 76):

Prendía mis ojos a la estela con que rayaban al mar. Jamás, tranquilamente, he podido ver jugar a los niños con sus barquillos de vela en el estanque del Luxemburgo.

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

[...]

* De *Luna Park*, poema instantáneo del siglo XX, por mi mejor amigo: Cardoza y Aragón.

Finalmente, un fenómeno de similar conducta en *Maelstrom*, no la misma, es la muy vanguardista autonomía de los personajes, y sobre todo, la autonomía de Keemby. Enigmático desde su debut en la escena cardociana, Keemby acaba por salirse de las

⁸⁵ “C’est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur / [...] / Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane / Flottent autour du premier aéroplane” (“Zone”, versos 40, 41, 49 y 50).

manos a su propio autor. A veces se traspapelan creador y criatura (por momentos es indistinguible el cambio de discurso), pero lo cierto es que el propio Cardoza es quien habla de Keemby como un *personaje*, es decir, como un *drammatis personæ*, nunca como los héroes decimonónicos creados para ser verosímiles. Habla el autor:

Dejo a Keemby como un rompecabezas, charada por resolver, charada que yo creo con muchas soluciones. [...] Dejo a Keemby cortado en pedazos [...] He luchado para ponerlo en orden y leerle como a una carta destrozada. Logré soltar fragmentos. Construí figuras semejantes a las del cuadro cubista, pero siempre faltáronme o sobraronme piezas. (pp. 58-59)

Casi al final de la obra, en “Remolino último”, nuevamente se deja sentir la voz del narrador/poeta con la sola confesión de la fuerza autónoma que ha cobrado el extraño personaje, en cuyo derredor gravitan todos los *films telescopiados*: “Apenas si mi entusiasmo, vanamente, intentó aprehender la sirena imposible de la inquietud de Keemby, brújula loca, impresionada profundamente por Charles Chaplin y Josephine Baker”. (p. 98). Ya antes, en el tercer capítulo (“Natividad de Nuestro Señor el Clown”), Keemby ha dado muestras de tener conciencia de su condición ficticia: se despierta un día, y como Gregorio Samsa en *La Metamorfosis* de Kafka (1917), se da cuenta de que no es él, que por obra de no se sabe qué, se ha convertido en un ente distinto. No en un insecto, como la creación kafkiana, sino en un payaso, tan sólo un bufón de su creador (la analogía con Dios es más que obvia, como demostrado queda).

Ciertamente: la osadía en definitiva quedó fijada en 1914, fecha de publicación de la más ambiciosa de las *nivolas* de don Miguel de Unamuno, esto es, *Niebla*. La estupenda invención de este pensador bilbaíno estriba en la toma de conciencia y consecuente rebelión del personaje central, Augusto Pérez, una vez enterado de su inexistencia como persona real: tan sólo es un fantoche, una ficción en la mente de su creador. Y esta rebeldía, cómo no, culmina con la admiradísima pieza del Premio Nobel de 1934, Luigi Pirandello; imposible referirse a otra obra que a los *Seis personajes en busca de un autor*, estrenada en Roma en 1921, y en París cuatro años más tarde (justamente el mismo año de la conclusión –no la publicación– de *Maelstrom*). Ante el magisterio de un Unamuno, un Kafka o un

Pirandello, de Cardoza sólo cabía esperar, entonces, que reaccionase con la invención de Keemby, cuyas caballerías imposibles lo convierten en un personaje inútil, inverosímil y absurdo, caricatura de sí mismo que no acabó de emanciparse debido a una muerte precoz, literalmente a manos de un bandido de película. En una palabra: un personaje surrealista.

CAPÍTULO 6 INTERPRETACIÓN FINAL

Maelstrom, habrá que recalcarlo, es una tormenta de surrealidad irreverente. Sin riesgo de hipérbole, parece oportuno señalar que sería muy difícil el hallazgo de otro libro de autor hispanoamericano con tal riqueza surrealista, escrito y publicado justo cuando debía escribirse -no después, no antes-, y tan sinópticamente pergeñado en doce mil palabras. Imágenes oníricas aparte, *Maelstrom* toma del Surrealismo nociones como la del *inconsciente colectivo*, acuñada por Carl Jung, disidente de la escuela de Freud pero siempre en la órbita del psicoanálisis. No puede ser más elocuente, en este sentido, esta certera sentencia de Keemby: “Hay en todo una rememoración delicuescente que enturbia el jugo fuerte de nuestro ajeno primitivo.” (p. 77). En cuanto al sueño, esa placenta nutricia, ese paraíso recobrado de Breton y comparsa (“quinta estación” lo llamará Cardoza en *Lázaro*), halla en *Maelstrom* definiciones categóricas, como aquella en virtud de la cual “...el Sueño es la verdadera vida” (p. 62). Surrealismo puro, este concepto bien podría achacarse a Calderón desde hace más de trescientos años. “Lo real y lo irreal –confiesa Cardoza-, se me confunde: no sé si esto que palpo es un libro o un sueño.” (p. 103)

Todavía en el marco del Surrealismo se encuadra uno más de los aportes de Cardoza a las letras hispánicas, y es que quizá sea *Maelstrom* la primera obra hispanoamericana en utilizar la renovadora técnica del monólogo interior, que por entonces levantaba olas⁸⁶. Si bien no son exclusivos hijos del Surrealismo –a Dujardin, al parecer, hay que alzarle un monumento-, el monólogo interior y el flujo de conciencia encontraron en este período artístico su mejor momento. James Joyce pontificó con el *Ulises* (1922), y a partir de él cambió la forma de hacer literatura durante el siglo XX. Cardoza (o Keemby, poco importa) es deudor de Joyce, acaso sin darse cuenta:

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

-No vale la pena suicidarse... el agua estará muy fría... hay lodo en el fondo... zapatos viejos... porquerías... río sin pececitos de colores... los periódicos... suicidio por

⁸⁶ Miguel Ángel Asturias utilizó la técnica veinte años más tarde (1946) en *El Señor Presidente*. Y después, todos.

amor... !!! ... ?? ... !! ... vulgaridad... cloaca... algún *chiffonier* descubrirá mi cadáver... el nudo de mi corbata magistral... me hincharé como un odre... los pescadores... fealdad... el comisario de Policía... ¡Yo también sé soñar! ¡Yo también sé soñar! ¡Yo también sé soñar!

Y me alejé diciendo mi monólogo y me perdí en la niebla un gran bostezo de la gran ciudad. (p. 90)

Habrà que decir, también, que en *Maelstrom* se encuentra el único personaje al que Cardoza otorga un estatuto de tal, que es Keemby. Ni Paisaje ni Mazda, para citar su periferia, ni Lázaro en el terreno lírico, alcanzan las alturas caracterológicas por las que Keemby se mueve. Keemby: Hércules esperpéntico en la mitología de Cardoza. Y si a un autor se le recuerda por la creación de un personaje célebre, al autor de *Maelstrom* deberá de recordársele por aquél que fue asesinado por un malandrín de cine. Keemby sería a Cardoza lo que Cara de Ángel o Gaspar Ilom a Asturias; lo que Juan Chapín a Pepe Milla; lo que Alejo Veraguas y Pascual del Pescón a Batres Montúfar; y lo que “el cristiano errante”, Romualdo de Villapedrosa, a la autoría de Irisarri.

Y es que la riqueza de *Maelstrom* es tan inaprensible y da para tantos gustos, que bien podemos ver en sus páginas el prelude de realidades hoy tangibles. Se antoja otear en Keembylandia (que no es otra que la Pompierlandia renovada por el cuadro de Picasso) el ancestro de Walt Disney en aquello de crear parques temáticos que ofrecen diversión absurda. Un hecho es evidente: la Vanguardia se instaló en *Maelstrom* como un oratorio en una cartuja. Ambas cosas son consustanciales y, en *Maelstrom*, la irreverencia y el torbellino vanguardistas son las dos alas con que vuela la imaginación de Cardoza. Una Vanguardia que hizo de la máquina industrial un arte pop, igual que ahora lo hay del comercio en la versión del lenguaje publicístico (Andy Warhol no es ninguna novedad); esto, cuando la posmodernidad no era aún una abstracción más o menos llamativa.

Sergio Ramírez ha hecho públicas, hace poco, sus impresiones sobre el libro por el cual Julio Cortázar pasó a la historia -¿cuál, si no *Rayuela*, en 1962?-. Y, sorprendentemente, hay allí no pocas similitudes con *Maelstrom*, que es un texto tan actual como el del argentino. Citaremos a Sergio Ramírez para poner de relieve las coincidencias del mundo “rayueliano” con el mundo “maelstrómico”:

Julio Cortázar venía a darle a ese mundo nuevo [años sesenta] las reglas de juego con la publicación de *Rayuela* [...]. Esas reglas consistían, antes que nada, en no aceptar ninguno de los preceptos de lo establecido, y poner al mundo patas arriba de la manera más irreverente posible, sin ninguna clase de escrúpulos o concesiones.

[...]

El mundo anterior no servía, se había agotado. Sistemas arcaicos, verdades inmutables. Patria, familia, orden, la buena conducta, los buenos modales, las maneras de vestir. En *Rayuela*, Cortázar seguía colocando cargas de dinamita a toda aquella armazón.

[...]

...*Rayuela* planteaba antes de nada la destrucción sistemática de todo el catálogo de valores de occidente, pero no contenía propuestas para un nuevo sistema de poder. Se quedaba en una operación de demolición, y no aspiraba a más...

[...]

La osadía más valiosa de *Rayuela* fue su terrorismo verbal, que conducía de la mano a la inconformidad perpetua... (63: 4c)

Cada una de las ideas que Sergio Ramírez expresa, podrían aplicarse, sin ninguna reserva, a todos los planteamientos que Cardoza plasma en las páginas de *Maelstrom*. Un detalle diminuto: Cardoza se vuelve terrorista en 1926, y Cortázar refrenda la proeza treinta y seis años después.

Otro fenómeno digno de atención: ha llegado la moda de trazar genealogías. Y algo habrá que decir desde que el peso de criterios de renombre, como el de Aida Toledo⁸⁷, no concibe a Cardoza entre la ascendencia de la literatura guatemalteca escrita durante la transición entre los años setenta y los ochenta. Miguel Ángel Asturias, Mario Monteforte y Augusto Monterroso son los tres progenitores en cuyo camino habrá que rastrear, según la estudiosa, la “postmodernidad” de Luis de Lión, Marco Antonio Flores, Luis Eduardo Rivera, Dante Liano y Adolfo Méndez Vides, entre otros. Y así las cosas, sin menoscabo de los méritos de aquellos tres colosos –lo cual sería signo de estrechez mental-, no compartimos, para empezar, los juicios donde Toledo atribuye al Nobel una paternidad que, en nuestra opinión, no le corresponde. Deja entender, por ejemplo, que los autores guatemaltecos contemporáneos siguen, “en pos del registro postmoderno”, estas coordenadas ya “abiertas por el Nobel”:

En *El Señor Presidente*, novela iniciada en los años 20 y terminada en los 30, Asturias había ya introducido una serie de elementos modernos como las estrategias cinematográficas. Es una obra marcada especialmente por la experiencia del cine

⁸⁷ Aida Toledo. *Vocación de herejes*. (Guatemala: Editorial Cultura-Academia Editores, 2002).

mudo, cuyos rasgos esenciales son el melodrama, la exageración, la caricatura y cierta cualidad fantasmal de los personajes. Asturias en su concepción cinematográfica crea una lente que funciona de alguna manera como la conciencia del escritor y la imagen transmitida en la pantalla deviene en la conciencia del lector. Por otro lado, la novela está buscando romper la linealidad del pacto “espacio-tiempo”, tal y como lo haría el montaje de una película. (52: 17).

Si al César lo que del César es, todo cuanto arriba se afirma es también atributo de *Maelstrom*, obra que fue publicada en París dos décadas antes de la célebre novela de Asturias. Que Cardoza no es un narrador, se nos argumentará. Pues bien, léase *Maelstrom* sin antifaces, despójesele de pirotecnia metafórica –que en Asturias también la hay-, y analícese sus episodios desde la óptica de cualquier estructuralismo. El resultado será previsible: *Maelstrom*, sin ser en rigor una novela, alcanza registros eminentemente narrativos. Hay, incluso, parodia de la novela rosa (el idilio entre Keemby y Paisaje) y de la novela policial (la persecución y captura de Paisaje por parte de la gendarmería francesa). Era el momento: guerra contra una burguesía cuyos valores y tradiciones había que empalar, igual que empalaba Vlad Tepes al enemigo turco. Un libro como *Maelstrom* no podía sino respingar esa chatura cultural en la que, a pesar de todo, seguimos empantanados.

Tampoco estamos de acuerdo con atribuir a Luis Eduardo Rivera, en su *Velador de noche, soñador de día* (1988), el planteo de la existencia de un antigénero, “hecho a base de estrategias de inversión, tanto formales como de sentido, con las cuales el autor pretende subrayar la relatividad de los sistemas literarios, sociales y políticos.” (52: 86). Si a tales vamos, *Maelstrom* es desde 1926, por excelencia, la prosopopeya del antigénero, con todos sus recursos, variantes, trapecios y demás tomaduras de pelo. Un microcosmos abracadabrante. Un friso de su época como el mejor, donde la musa se convierte en museo. Ahora bien: si, por desconocimiento o lo que fuere, no se reconoce o no se quiere reconocer la progenitura de Cardoza, eso es tema de otra discusión, pero no se puede ser parricida sin conocer al padre (Lacan *dixit*). Después de Platón y Aristóteles, según dicen algunos lúcidos, todo lo que se ha escrito en filosofía son notas a pie de página. Algo similar sucede con *Maelstrom* en la historia de la heterodoxia nacional. Y si de herejes se trata, antes de Cardoza, ninguno; después de él, todos.

V. CONCLUSIONES

1. *Maelstrom* constituye, formal y temáticamente, un triunfo de la Vanguardia. Su fecha de publicación y su contenido heterodoxo lo ubican en un lugar señero dentro del marco vanguardista guatemalteco e hispanoamericano. Tal afirmación se desprende del empleo del método de análisis de Ángel Luján Atienza, por cuyos pasos se logró descubrir que, a nivel estructural, *Maelstrom* se asemeja a un torbellino, para lo cual contribuyen tanto sus montajes sobre enumeraciones caóticas como la caracterización distributiva del protagonista, Keemby. Y gracias al análisis es posible valorar que de todas las figuras semánticas, la metáfora (y su variante vanguardista: la imagen onírica) lleva primacía por su carga de imaginación, de igual modo que se estima que la prosa de *Maelstrom* puede ser estudiada de la misma manera que los poemas en verso, debido a sus altos valores eufónicos.
2. Hay en *Maelstrom* una sistemática voluntad de irreverencia, un afán de derrumbar los mitos y valores culturales sobre los cuales se asienta la tradición occidental. Esta desacralización abarca desde los terrenos de la Estética hasta los campos de la religión, de tal manera que un fenómeno eminentemente literario, como la aparición e interacción de personajes excéntricos, grotescos y fracasados (v. gr., Arlequín, Ubú, Maldoror, Des Esseintes, Don Quijote y Keemby) es un recurso de *Maelstrom* para burlarse de la burguesía y sus valores. A ello hay que agregar el hecho de que *Maelstrom* supone una burla a las fronteras entre los géneros consagrados por la tradición literaria burguesa, pues la prosa y la poesía se combinan en el texto, y dan como resultado un discurso abarcador, un híbrido formal.
3. La segunda obra parisina de Cardoza puede interpretarse como una parodia del mundo tal cual era visto por la lente surrealista. Y en efecto, hay en *Maelstrom* un fuerte sustrato de Surrealismo, que está presente en elementos como la primacía del sueño y la noción del inconsciente colectivo. Si a ello se suman las cuatro líneas isotópicas determinantes en el texto (las recurrencias pictóricas, la teatralidad, los elementos circenses y las correspondencias cinematográficas), junto con su titología cosmopolita

y lúdica, propia del gusto de la época y de la voluntad de extraer del lenguaje todos sus valores metalingüísticos y referenciales, se tendrá una obra paródica desde cualquier punto que se la enfoque. El uso prudente de caligramas en *Maelstrom* constituye una prueba más de las potencialidades icónicas del lenguaje.

4. Los mayores aportes de la segunda obra parisina de Cardoza son: la introducción del monólogo interior en el discurso, y la autonomía rebelde de un personaje, Keemby, el cual puede ser considerado como el único actante en *Maelstrom* digno del nombre “personaje”. Y es, en efecto, un personaje, pero es también un heterónimo del autor, en tanto existe en *Maelstrom* una identificación profunda entre el sujeto y el objeto poéticos, a tal punto que no es posible diferenciar la identidad de ambos. Igualmente, por esta misma línea, téngase en cuenta que la intertextualidad en *Maelstrom* es un recurso de primer orden, el cual puede manifestarse por medio de la inclusión de nombres extranjeros, la mención de obras específicas, los influjos de contemporáneos sobre episodios varios, o la interacción entre personajes metaficticiales; hechos, todos, que en cualquier caso no hacen sino contribuir al enriquecimiento de la Vanguardia hispánica y situar aquí a *Maelstrom* en un lugar preponderante.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoría de la Literatura*. (Trad. Valentín García Yebra). Madrid: Gredos, 1975.
2. ALBIZÚREZ PALMA, Francisco y Catalina Barrios y Barrios. *Historia de la literatura guatemalteca*. 1ª reimpresión. Guatemala: Editorial Universitaria, 1999. Vols. II y III.
3. ALBIZÚREZ PALMA, Francisco. *Poesía centroamericana posmodernista y de vanguardia*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1988.
4. APOLLINAIRE, Guillaume. *Las once mil vergas*. (Trad. Xavier Aleixandre). 3ª ed. esp. México: Fontarama, 1998.
5. ARNAUD, Margot. *La mitología clásica*. (Trad. Pilar Careaga). 8ª ed. Madrid: Acento Editorial, 1999.
6. AYUSO DE VICENTE, María Victoria, et al. *Diccionario de términos literarios*. Barcelona: Ediciones Akal, S. A., 1990.
7. BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. (Trad. Javier Franco). 4ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1995.
8. BAUM, L(yman) F(rank). *El maravilloso mago de Oz*. (Trad. Antonio Quevedo). 3ª ed. Madrid: Ediciones Gaviota, S.A., 1986.
9. BOCCANERA, Jorge. *Sólo venimos a soñar. La poesía de Luis Cardoza y Aragón*. México: Editorial Era, 1999.
10. CÁRDENAS DE BECÚ, Isabel. *Teatro de vanguardia, polémica y vida*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1969.
11. CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *André Breton atisbado sin la mesa parlante*. México: UNAM, 1980.
12. _____. *El Brujo*. (Prólogo de Alexander Sequén-Mónchez). Guatemala: Editorial Universitaria, 2001.
13. _____. *El río, novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
14. _____. *Luna Park. Poema. Instantánea del siglo 2X*. Guatemala: Editorial Universitaria, 2001.

15. _____ . *Maelstrom (films telescopiados)*. 4ª edición. París: Editorial Excélsior, 1926.
16. _____ . *Obra poética*. (Prólogo de Rodolfo Mata Sandoval). México: Lecturas Mexicanas (Tercera Serie, N° 41), 1992.
17. _____ . *Pequeña sinfonía del nuevo mundo*. Guatemala: Editorial Universitaria, 2001.
18. CARRERA, Mario Alberto. *Biografías de siete grandes escritores guatemaltecos*. Guatemala: Artemis-Edínter, 1997.
19. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alba Libros, 1996.
20. COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. (Trad. Martín Blanco Álvarez). Madrid: Gredos, 1977.
21. COOPER, J. C. *Diccionario de símbolos*. (Trad. Enrique Góngora Padilla). México: Ediciones G. Gili, S.A., 2000.
22. DÍAZ CASTILLO, Roberto. *Luis Cardoza y Aragón: ciudadano de la Vía Láctea*. Guatemala: Artemis-Edínter, 2001.
23. *DICCIONARIO Enciclopédico Éxito*. (5 vols.) Barcelona: Ed. Océano-Éxito, S.A., 1984.
24. *DICTIONNAIRE des personages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Société d'Édition de dictionnaires et encyclopédies, Laffont-Bompiani, 1960.
25. DUCASSE, Isidore (Conde de Lautréamont). *Los cantos de Maldoror*. (Trad. Aldo Pellegrini). 2ª ed. México: Ediciones Coyoacán, S. A., 1997.
26. DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 15ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1991.
27. ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1984.
28. FERNÁNDEZ, Teodosio. *La poesía hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Grupo Anaya, S.A., 1991.
29. FLORES, Marco Antonio. *Poetas guatemaltecos del siglo XX –visión crítica–*. Guatemala: Calendarios Centroamérica, 2000.

30. GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. 2ª ed. esp. Madrid: Plaza & Janés Editores, S.A., 1998.
31. GÓMEZ REDONDO, Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. 2ª edición. Madrid: EDAF, 1996.
32. *GRANDES acontecimientos del siglo XX*. (Gonzalo Ang, director). 2ª ed. México: Reader's Digest México, S.A., 1991.
33. GREIMAS, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje*. (Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión). Madrid: Gredos, 1982.
34. *LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ 1991*. Paris : Librairie LAROUSSE, 1991.
35. *LE PETIT ROBERT 1 (Dictionnaire de la langue française)*. Nouvelle édition. Paris : Dictionnaires LE ROBERT, 1988.
36. *LE PETIT ROBERT 2 (Dictionnaire universel des noms propres)*. 8^e édition. Paris: Dictionnaires LE ROBERT, 1984.
37. LIANO, Dante. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1997.
38. LUJÁN ATIENZA, Ángel. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.
39. MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. (Trad. Juan de Churruca). 3ª ed. esp. Madrid: Grupo Santillana, 1999.
40. MEJÍA, Marco Vinicio. *Asedio a Cardoza*. Guatemala: Editorial de La rial academia, 1995.
41. MÉNDEZ D'ÁVILA, Lionel. *Cardoza y Aragón, obra y compromiso (modelo con un paraíso, un infierno y un río)*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1999.
42. MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia. *Cardoza y Aragón: líneas para un perfil*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Editorial Cultura, 1994.
43. MUÑOZ MEANY, Enrique. *Preceptiva literaria*. 8ª edición. Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1980.
44. NIETO, Ramón. *Historia del teatro*. 2ª ed. Madrid: Acento Editorial, S. A., 1997.
45. PANIAGUA SOTO, José Ramón. *Movimientos artísticos*. (Colección Salvat-Temas Clave, vol. 12). Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1981.

46. **PARNASO. *Diccionario Sopena de Literatura.*** (3 vols.) Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S.A., 1973.
47. PELLECCER MAYORA DE FARRINGTON, María del Carmen. ***La generación del veinte: tres autores representativos.*** Tesis de Licenciatura en Letras. Guatemala, Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1990.
48. POZUELO YVANCOS, José María. ***Teoría del lenguaje literario.*** 4ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
49. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. ***Diccionario de la lengua española.*** (Vols. I y II). 21ª edición. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1992.
50. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. ***Dalí.*** Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1994.
51. SIMON, John K. (Compilador). ***La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo.*** (Trad. Coral Bracho). México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
52. TOLEDO, Aida. ***Vocación de herejes. Reflexiones sobre literatura guatemalteca contemporánea.*** Guatemala: Academia Editores-Editorial Cultura, 2002.
53. TORNÉS REYES, Emmanuel. ***¿Qué es el postboom?*** 2ª ed. (Serie Difusión del Conocimiento, No. 17). Guatemala: Editorial Universitaria, 1998.
54. UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras. ***El influjo de las vanguardias en la obra poética de Luis Cardoza y Aragón.*** Seminario de Literatura Guatemalteca. (M.A. Aura Violeta De León de Moreno, asesora). Guatemala, 2001. 159 pp.
55. VALLE-INCLÁN, Ramón María del. ***Luces de bohemia, esperpento.*** (Colección Austral). Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S.A., 1985.
56. VEIRAVÉ, Alfredo. ***Literatura Hispanoamericana.*** Buenos Aires: Kapelusz, 1994.
57. VELA, David. ***Retóricas de post-guerra.*** 2ª edición. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Editorial Cultura, 2001.
58. VERANI, Hugo J. ***Las vanguardias literarias en Hispanoamérica.*** 3ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

(Publicaciones periódicas)

59. CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. “Hombre sandwich” en diario ***El Imparcial.*** Guatemala, 31-10-1925, p. 5.

60. ECHEVERRÍA, Maurice. “Luis Cardoza y Aragón: viaje al mar” en revista *Magna Terra*. Gerardo Guinea Diez, director. Guatemala, año 2, número 9, mayo-junio 2001, pp. 21-31.
61. FUENTES, Carlos. “Integridad humana y política” en *elacordeón* (suplemento cultural del diario *elPeriódico*). Guatemala, 11-03-2001, p. 4b.
62. LEIVA, Raúl. “Aspectos en torno de una apasionante figura lírica americana de nuestro tiempo” en diario *El Imparcial*. Guatemala, 08-04-1942, p. 3.
63. MONTEFORTE Toledo, Mario. “Los nuevos escritores centroamericanos” en *elacordeón* (diario *elPeriódico*). Guatemala, 12-03-2000, pp. 2b-3b.
64. RAMÍREZ, Sergio. “El que nunca deja de crecer” en *elacordeón* (diario *elPeriódico*). Guatemala, 02-06-2002, p. 4c.
65. **REVISTA ALERO**. (Edición facsimilar del número 20, tercera época, septiembre-octubre, 1976, dedicado a Luis Cardoza y Aragón). Roberto Díaz Castillo y Carlos Enrique Centeno, directores. Guatemala: Universidad de San Carlos, Dirección General de Extensión Universitaria, 1976.
66. **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS**. Julio Penados del Barrio, director. Guatemala: Universidad de San Carlos, No. 18, septiembre-diciembre, 1992. (Número monográfico dedicado a Luis Cardoza y Aragón con motivo del *Honoris Causa* concedido por esta casa de estudios).
67. _____. Roberto Oliva, director. Guatemala: Universidad de San Carlos, número 9, enero-junio, 2001.
68. _____. Rafael Gutiérrez, director. Guatemala: Universidad de San Carlos, número 14, abril-junio, 2002.

(Internet)

69. BARRIOS CARRILLO, Jaime. “¿Qué es ser Luis Cardoza y Aragón?” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/discurso.html>>, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
70. ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA© (Britannica on-line). <<http://www.britannica.com>>, Chicago, 2002.
71. GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. “Proyecto Ensayo Hispánico”: <<http://ensayo.rom.uga.edu/>>, The University of Georgia, 2001.

72. MEJÍA, José. “Introducción” (*Poésie guatémaltèque du XX^e siècle*) en *Literatura Guatemalteca* (página web construida por Juan Escobedo Mendoza, Santa Bárbara University, California): <http://www.uweb.ucsb.edu/~jcc2/mejia1.htm>, 2001.
73. “Página oficial de Luis Cardoza y Aragón”: http://www.geocities.com/luis_cardoza_y_aragon/, Guatemala, 2001.

VII. ANEXOS

VII.1. Luis Cardoza y Aragón: las líneas de su vida

(Reseña biográfica)

Luis Felipe Cardoza y Aragón nació en La Antigua Guatemala, el 27 de junio de 1901, como ha quedado demostrado por Marco Vinicio Mejía. Hijo de Gertrudis Aragón y de Gregorio Cardoza (bajaverapacense liberal y laico, pequeño cafetalero y perseguido político de la tiranía de Manuel Estrada Cabrera). El pequeño Luis Felipe vivirá tan sólo algo más de seis mil días en el poético entorno de la ciudad colonial, tiempo suficiente para cursar sus primeros estudios. Continúa su educación secundaria en el capitalino Instituto Nacional Central para Varones. De estos tiempos data su lectura de los poetas clásicos españoles, de Oscar Wilde, de Fiodor Dostoievski, de Charles Baudelaire y de Rubén Darío, por mencionar algunos gigantes.

No tiene aún veinte años cuando es enviado a Estados Unidos (primero a California, después a Nueva York) y de aquí a Europa. De este modo empieza la aventura de su vida, con sus infatigables viajes y sus caballerías. En Madrid frecuenta los círculos literarios de los ultraístas, que eran el primer movimiento de Vanguardia de habla española. Y ya en París, no llega a los dos años de estudio de la Medicina. Su vocación, como él mismo confesaría, no era “curar vulgares apendicitis”. De modo que se matricula en la célebre universidad de La Sorbona donde, con la tutoría del profesor Georges Raynaud, se inicia en el estudio de las culturas indígenas de América. En esta época traduce al español el *Rabinal Achí* de su versión francesa, que no la publica en ese momento. Simultáneamente, vive de primera mano el surgimiento del Surrealismo y traba amistad con su compatriota Miguel Ángel Asturias, así como con autores de la talla de Breton, Artaud y Éluard.

Cardoza se sumerge en esa marejada cultural que era el París de los años veinte, locos y desenfrenados. Esta década de Picasso y del charlestón da el marco para que el poeta “debute” con su primera obra, *Luna Park*, en 1924. Dos años más tarde aparece

Maelstrom, uno de los grandes hitos en la historia de la Vanguardia latinoamericana. Luego lo vemos sucesivamente en Venecia, Marruecos y La Habana. En esta última ciudad es nombrado Cónsul general de Guatemala en Cuba, al tiempo que conoce a Federico García Lorca (con quien lo unirá una gran amistad hasta la muerte del granadino) y entra en contacto con la intelectualidad local. Publica entonces la crónica de sus impresiones del Magreb: *Fez, ciudad santa de los árabes*, mientras prepara lo que muchos consideran el poema en prosa más extenso escrito en español: la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. El cargo diplomático le permite también desplazarse a México, donde se roza con la élite cultural de la época. Posteriormente, vuelve a Nueva York a laborar en el consulado guatemalteco, y en la ciudad de los rascacielos concluye su *Pequeña sinfonía*, que no verá editada hasta 1948.

Una vez más, viajero incombustible, regresa al continente europeo. Por un año reside en Londres, para luego volver al lugar donde se establecerá definitivamente: México, D.F. Por espacio de ocho años aparecen sus colaboraciones en el suplemento cultural del periódico *El Nacional* (1936-1944), y al mismo tiempo redacta, junto al poeta Xavier Villaurrutia, el catálogo de la pintura europea de la Escuela Nacional de Artes Plásticas mexicana. Aquí se consagra como crítico de arte, y cuenta entre sus amistades al compatriota Carlos Mérida, así como a los mexicanos José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo y Diego Rivera; es decir, lo más florido del arte pictórico del país azteca. *La nube y el reloj* (1940) y *Apolo y Coatlicue* (1944) son dos libros de referencia obligada para el estudio de la plástica del vecino país, que por poco le cuestan a Cardoza su expulsión.

Cardoza retorna a Guatemala en 1944, cuando la Revolución de Octubre hubo triunfado en la República. Un año más tarde funda la *Revista de Guatemala* y dirige la Casa de Cultura. A iniciativa suya se declara el 1 de mayo como día de asueto nacional. Poco después reingresa en el Cuerpo Diplomático nacional y se desempeña como embajador en Francia, Escandinavia (Noruega y Suecia) y la entonces Unión Soviética, para la que había abierto la vía diplomática. En 1947 ocurre un acontecimiento capital en la vida del poeta: durante un viaje ministerial a Colombia, contrae matrimonio -en la

embajada mexicana en Bogotá- con Lya Kostakowsky, hija del compositor ruso Jacobo Kostakowsky, a quien había conocido ya en México . Esta mujer será su compañera por el resto de su vida. Pero en Colombia se le acusará de felonía por su supuesta participación en el denominado “bogotazo”, así que se traslada a Chile, donde vuelve a tener contacto, entre otros, con su amigo Pablo Neruda. De aquí, es enviado nuevamente a Francia, donde se desempeña como embajador por un par de años. No mucho durará el encanto: vuelve a Guatemala con los días contados. Por ciertos desacuerdos con el Gobierno, Cardoza vuelve a instalarse en México, donde lo pilla la noticia de la Contrarrevolución (1954); nunca más regresará a la patria desde entonces. Denuncia desde la nación colindante las intervenciones extranjeras –norteamericanas- y las injusticias cometidas en Guatemala. Producto del exilio es la monumental obra *Guatemala, las líneas de su mano*, libro en que examina nuestra historia y nuestra condición en un lúcido análisis que aquí no había conocido precedentes.

En la nación vecina colabora en el diario *Novedades*, así como en la revista *México en la Cultura*. También allí publica el resto de su obra poética tanto como su crítica de arte. En 1968, la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos lo declara *Emeritíssimum*. Cinco años después, vuelve a la URSS y ya para entonces se le considera toda una autoridad entre los intelectuales iberoamericanos. Empieza entonces a colmarse de reconocimientos: en 1978, el “Quetzal de Jade” por parte de la Asociación de Periodistas de Guatemala; en 1979, el gobierno mexicano le confiere la Orden del Águila Azteca; y en 1980, Novosti, la agencia soviética de noticias, le concede el premio “Pablo Neruda”.

Pero 1988 le trae la muerte de su amada esposa. Lya no existe más, aunque en lo sucesivo el poeta le seguirá dedicando sus libros como muestra de amor póstumo. Sin embargo, el año de 1992 (año de su deceso), será, paradójicamente, el período en que se le rinda lo que él calificó como “el honor más grande de su vida”, y era que la Universidad de San Carlos le confería el *Doctorado Honoris Causa*, que el poeta acepta de buen grado lamentando no poder recibirlo en su patria por motivos de enfermedad; así que una comisión especial de la Carolina lo visita en su casa de Coyoacán, el 14 de febrero, para hacerle entrega de tan importante reconocimiento.

Demasiado poco le duraría la satisfacción. La muerte lo sorprende a los 91 años, el 4 de septiembre de 1992, por una insuficiencia cardiaca, en su residencia coyoacanense. Sus cuerpo fue incinerado según su propia voluntad, y la mitad de sus cenizas fue esparcida en el cerro Ajusco (a 29 kilómetros del Distrito Federal mexicano), donde años antes habían sido esparcidas las de su esposa Lya. El entonces Rector de la Universidad de San Carlos, Alfonso Fuentes Soria, fue el encargado de traer a Guatemala la otra mitad de las cenizas del poeta, en una pequeña urna, para ser entregada a la familia del gran escritor. Como un homenaje póstumo y mínimo, en 1994 se bautiza la Biblioteca Nacional con el nombre de “Luis Cardoza y Aragón” para el recuerdo de las futuras generaciones. Así rendía Guatemala tributo a un hombre que, lejos, encumbró a su patria como pocos; un poeta de altos vuelos, un ensayista lúcido, un crítico agudo y un ser humano fiel a su postura ética. Ese fue el hombre que quiso descansar eternamente no en un sepulcro, sino en el aire, como aérea es su poesía, porque la tierra le quedaba chica.

VII.2. Bibliografía de Luis Cardoza y Aragón*

Libros de ensayo y crítica

- *Fez, ciudad santa de los árabes, notas de un viaje al norte de África*. México: Ediciones Cultura, 1926. 2da. ed. México, 1927. 3ra. ed. México: Revista *Nexos*, 1992.
- *Carlos Mérida*. Monografía. Madrid: La Gaceta Literaria, 1927. 2da. ed. México: Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934. 3ra. ed. México: Ediciones Era, 1992.
- *Catálogo de pinturas*. (Sección europea) México: Museo Nacional de Artes Plásticas. Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934 [En colaboración con Xavier Villaurrutia].
- *Rufino Tamayo*. México: Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.
- *Pinturas murales en la Universidad de Guadalajara, Jalisco*. México: n. p., 1937.
- *Diez aguafuertes*. México: La Casa de España en México, 1940.
- *La nube y el reloj (Pintura mexicana contemporánea)*. México: UNAM, 1940.
- *Orozco*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1942. 2da. ed. México: UNAM, 1959. 3ra. ed. México: UNAM, 1974. 4ta. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 5ta. ed. México: UNAM, 1986.
- *Mexican Art Today*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1943. 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- *Apolo y Coatlicue. Ensayos mejicanos de espina y flor*. México: Ediciones de la Serpiente Emplumada, Secretaría de Educación Pública, 1944.
- *Frescos de José Clemente Orozco en la Universidad de Dartmouth (E.U.A.)*. México: Secretaría de Educación Pública, 1944.

- *Los hombres que dispersó la danza (leyendas zacatecas)*. México: Imprenta Universitaria, 1945.
- *Federico Cantú: Obra realizada de 1922 a 1948*. México: Editorial Asbaje, 1948. [En colaboración con Salvador Toscano].
- *Retorno al futuro*. Moscú, 1946. 2da. ed. México: Letras de México, 1948. [Consta de un Prólogo y trece capítulos. Es el testimonio de su visita a la URSS realizada en el año 1946. Recoge impresiones y reflexiones del mundo y la cultura comunista]. [Publicado en hebreo por Ediciones Achiabal, Jerusalén, 1950].
- *Pintura mexicana contemporánea*. México: Imprenta Universitaria, 1953.
- *El pueblo de Guatemala, la United Fruit Company y la protesta de Washington; Guatemala y el imperialismo bananero*. México: Cuadernos Americanos, 1954.
- *Guatemala, las líneas de su mano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. 2da ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. 3ra. ed. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1968. 4a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. 5a. ed. Managua, Nicaragua: Editorial Nueva Nicaragua, 1985. [Consta de cuatro estudios y un resumen final: El primero, "La boca del polen", es una recreación del mundo indígena guatemalteco desde una perspectiva muy personal; el segundo, "Las huellas de la voz", está centrado en el estudio del *Popul Vuh*. Es, asimismo, un análisis comprensivo de las corrientes culturales e históricas de su país. En los dos últimos: "El viento y la vela" y "El peso de la noche" se analiza la herencia colonial, a la vez que se continúa investigando la realidad histórico-social de Guatemala, siempre dentro de un contexto global que afecta a toda Latinoamérica. En el ensayo final : "Dije que he vivido", el autor hace una serie de reflexiones que equivalen a un resumen del libro].
- *La revolución guatemalteca*. México: Ediciones Cuadernos Americanos, No. 43, 1955. 2da. ed. Montevideo: Pueblos Unidos, 1956. 3ra. ed. La Antigua Guatemala: Editorial del Pensativo, 1994.
- *José Clemente Orozco: Exposición especial de la VI bienal de São Paulo, Brasil*. México: Departamento de Artes Plásticas. Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1961.
- *La pintura y la Revolución Mexicana*. México: n. p., 1961.
- *México. Pintura activa*. México: Editorial Era, 1961. 2da. ed. México: UNAM, 1991.
- *México: Active painting*. México: n. p., 1961.
- *México*. México: UNAM, 1962. 2da. ed. México: UNAM, 1991.
- *José Guadalupe Posada*. México: UNAM, 1964.
- *México, pintura de hoy*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. [Ediciones simultáneas en inglés y alemán]
- *Perfiles: Balzac, Antonio Machado, Picasso, Alfonso Reyes*. La Habana: Cuadernos de la Casa de las Américas, 1964.
- *Cien fotos de Lola Álvarez Bravo*. México, n. p., 1965.
- *Gunther Gerzo*. México: Departamento de Artes Plásticas. Instituto Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Educación Pública, 1965. [Texto en español, portugués e inglés]. 2da. ed. México: UNAM, 1972.
- *Círculos concéntricos*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1967. 2da. ed. México: UNAM, 1980.
- *Pintura contemporánea de México*. México: Ediciones Era, 1974.
- *Exposición nacional de homenaje a José Clemente Orozco, con motivo del XXX aniversario de su fallecimiento*. Sala Nacional y Adyacentes. Palacio de Bellas Artes, México. Septiembre-noviembre 1979. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979.
- *Guatemala*. México: UNAM, 1979.

- *Diego Rivera: Los murales en la Secretaría de Educación Pública*. México: Secretaría de Instrucción Pública, 1980. 2da. ed. México: n. p., 1986. 3ra. ed. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, 1991.
- *José Clemente Orozco: Dos apuntes para un retrato*. México: UNAM, 1981.
- *Ricardo Martínez: una selección de su obra*. México: J. Mortiz, 1981.
- *André Breton: atisbado sin la mesa parlante*. México: UNAM, 1982. 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- *Lola Álvarez: Recuento fotográfico*. México: Editorial Penélope, 1982.
- *Luis García Guerrero*. Guanajuato, México: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1982.
- *Signos: Picasso, Breton y Artaud*. México: Marcha Editores, 1982.
- *Guatemala con una piedra adentro*. México: Editorial Nueva Imagen, 1983.
- *Malevich. Apuntes sobre su aventura icárica*. México: UNAM, 1983.
- *Orozco: Una relectura*. México: UNAM, 1983.
- *Orozco: obra de caballete, acuarela, dibujo y grabado*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. Fundación Cultural San Jerónimo, Lídice, 1983.
- *Antología*. México: Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica, 1986.
- *Carnaval en Huejotzingo*. México, EOSA, 1986.
- *Rufino Tamayo. Antología Crítica*. México: Editorial Terra Nova, 1987.
- *Toledo: Pintura y cerámica*. México: Ediciones Era, 1987.
- *Ojo / Voz (Gerzso, Martínez, García, Guerrero, Rojo, Toledo)*. México: Ediciones Era, 1988.
- *Miguel Ángel Asturias: Casi novela*. México: Ediciones Era, 1991. 2da. ed. México: Costa-Amic, 1992.
- *Tierra de belleza convulsiva*. México: Ediciones *El Nacional*, 1991.
- *El brujo*. México: Ediciones de *El Nacional*, 1992.
- *Para deletrear el nombre de los colores*. Guatemala: Editorial Cultura. Dirección General de Arte y Cultura, 1995.

Artículos

- "Pintura cubana en Bellas Artes." *Revista de Guatemala* 3 (1946): 211.
- "Poemas." *Revista de Guatemala* 2 (1946): 33.
- "Los libros sobre la Intervención de 1954." *Presencia*. 17-18 (1961): 6, 18.
- "María Lombardo de Caso." *Cuadernos Americanos*. 23:136 (1964): 216-223.
- "13 Años de gloriosa victoria." *Galeano*. 1967.
- "Artaud en México." *Plural: Crítica, Arte, Literatura*. 19 (1973): 12-15.
- "Alfonso Reyes: Primera llamada." *Cuadernos Americanos*, 201 (1975): 207-22.
- "Federico García Lorca: Cuatro recuerdos." *Casa de las Américas*, La Habana 4, 101 (1977): 35-44.
- "Mensaje al Congreso de Escritores Centroamericanos." *Tzolkín*. 8 de julio: 137, (1988).
- Cardoza y Aragón, Luis y Manuel Arce. "La tiranía inefable o el sustento mágico del poder: 'Brujos y soldados de Momostenango lo guardaban'." *Kanina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. 8:1-2 (1984): 33-38.

Narrativa

- *Nuevo Mundo*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1960. [Consta de cuatro breves narraciones tituladas: "Nuevo Mundo", "Martirio de San Dionisio", "Dante en Nueva York", y "Elogio de la embriaguez"].
- *El río. Novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Poesía

- *Luna Park. Instantáneas del siglo 2X*. París: Excélsior, 1923. 2da. ed. Bruges, Belgique, 1924. [Consta de diez poemas].
- *Maelstrom (films telescopiados)*. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna. París: Editorial Excélsior, 1926.**
- *La torre de Babel*. La Habana: Revista Avance, 1930.
- *El sonámbulo*. México: Taller Poético, 1937.
- *Poesías*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. Guatemala: El Libro de Guatemala, 1948. 2da. ed. México: UNAM, 1969. 3ra. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- *Dibujos de ciego*. México: Siglo XXI, 1969. 2da. ed. México: Siglo XXI, 1989.
- *Poesías completas y algunas prosas*. México: Siglo XXI, 1970. 2da. ed. México: Tezontle, 1977.
- *Quinta estación*. San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1972.
- *Luis Cardoza y Aragón*. México: UNAM, 1978.
- *Antología*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- *Obra poética*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), 1992.
- *Lázaro*. México: Ediciones Era, 1994.
- *Voz mural de cal y canto. -Antología poética-*. Guatemala: ABC Ediciones, 2001.***

Traducciones

- *Rabinal Achí: El varón de Rabinal*. México: Editorial Porrúa, 1972. 3ra. ed. México: Editorial Porrúa, 1979. 4a. ed. México: Editorial Porrúa, 1985. 5ª. ed. México: Editorial Porrúa, 1992.

Vídeo

- *Corazón del bosque, corazón del mito*. [Sobre Guatemala]. 1 Videocasete (20 min.), col., 1/2 in., Guatemala: Productora Cochemonte, video educativo, 1994.

** Ante la imposibilidad de clasificar a *Maestrom*, R. Fuertes Manjón opta por incluirlo en el apartado de poesía, aunque contenga, como se ha demostrado, partes narrativas.

*** Aunque este libro no figure en la acuciosa lista de Fuertes Manjón, vale la pena incluirlo por ser un libro reciente –en edición no comercial de 50 ejemplares–, cuyos antólogos son: M.A. Violeta De León Benítez, M.A. Enán Moreno, Ruth Noemí Cardona Mazariegos, María del Carmen Carballo de Matzer, Jesús Heriberto Cano Arreaga, Josefina Reyes Hernández, Guillermo Pérez y Ramón Urzúa Navas.

Grabaciones

- Luis Cardoza y Aragón. *Voz del autor*. México: UNAM, 1971. [Consta de un disco (39min.): anal. 33 1/3 r.p.m. 12 in. folleto (10 p; 31 cm). Pertenece a la serie: "Voz viva de América Latina." El folleto contiene un prólogo de Juan Rejano y el texto de la grabación Guatemala, las líneas de su mano (Fragmentos). 1. - La boca del polen. 2. - Dije lo que he vivido... Nuevo mundo (Fragmentos)].

Varios

- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición de Luis Cardoza y Aragón. México: Secretaría de Educación Pública, 1944.
- Henestrosa, Andrés. Prólogo. *Los hombres que dispersó la danza*. Por Cardoza y Aragón. México: Imprenta Universitaria, 1945. Nueva edición, 1960.
- Artaud, Antonin. Prólogo. *México*. Por Cardoza y Aragón. México: UNAM, 1962.
- Orozco, José Clemente. Prólogo y notas. *El artista en Nueva York* (Cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929), Por Cardoza y Aragón. México: Siglo XXI, 1971.
- "La pintura y la Revolución Mexicana" In: *Cuarenta siglos de plástica mexicana*. 3er Vol. México: Editorial Herrero, 1971.
- Malevich, Kasimir. Prólogo. *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*. Por Cardoza y Aragón. Editorial Grijalbo, 1976.
- Toriello Garrido, Guillermo. Prólogo. *Tras la cortina de banano*. Por Cardoza y Aragón. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

VII.3. Bibliografía sobre Luis Cardoza y Aragón*

- Albizúrez Palma, Francisco. "Luis Cardoza y Aragón." En *Estudios sobre Literatura guatemalteca*. Piedra Santa, Guatemala, 1973.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2 México: Fondo de Cultura Económica, 1987. pp. 16, 156.
- Arias, Arturo. "Consideraciones en torno al género y la génesis de Guatemala, las líneas de su mano." *Tragaluz*. 2:15 (1987): 24-28.
- Bellini, Guiseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia, 1986, pp. 447-448, 683).
- Beverly, John y Marc Zimmerman. *Literature and politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press, 1990, pp. 144, 146-148, 150-151, 153.
- Brañas, César. "Un poeta nuevo y nuestro." *El Imparcial*. Guatemala, 5 de enero de 1924.
- ---. "Ideas predominantes en Retorno al futuro." *Alero* (Guatemala), 3a. época, 20 (1976): 102.
- "Cardoza y Aragón: Algunas líneas de su mano." *Casa de las Américas* 4, 90 (1975): 71-75.
- Carter, Boyd. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México: Ediciones de Andrea, 1968, pp. 136-37, 177.
- Cuesta, Jorge. "Luis Cardoza y Aragón." *México en la Cultura*. 1 de marzo (1953): 3.
- ---. *Poemas y ensayos*. Vol. 3, pp. 282-283.

- Charry y Lara, F. "Cardoza y Aragón." *Eco* (Guatemala), 16 (1974).
- ---. "Poesía de Luis Cardoza y Aragón." *Revista de Buenos Aires*. 7 (1966): 102-103.
- Dávila, Elisa. "El poema en prosa en Hispanoamérica: A propósito de Luis Cardoza y Aragón." *DAI*. 44:6 (1983): 1806A.
- Earle, Peter y Robert G. Mead, Jr. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1973, pp. 136-137.
- Fernández, Teodosio, et. al. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Universitaria, 1995, p. 161.
- Fernández Moreno, César, editor. *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1972, pp. 88, 320.
- Foster, David William, ed. *Handbook of Latin American Literature*. 2da. ed. New York: Garland Publishing, 1992, p. 328.
- García Calderón, V. "Un poeta guatemalteco, el más joven poeta actual de América." *El Imparcial* (Guatemala), 18 y 20 de septiembre de 1943.
- Gaudry, François, et. al. "El grito y la decepción: entrevista con Luis Cardoza y Aragón." *Quimera: Revista de Literatura*. s. d., pp. 54-55, 58-61.
- Iturriaga, José E. "Luis Cardoza y Aragón." *México en la Cultura* 8 de abril, 368 (1956): 3.
- Lamb, Ruth S. *Antología del cuento guatemalteco*. Selección, prólogo y biografías de Cardoza y Aragón. México: Ediciones Andrea, 1959, p.11.
- Liano, Dante. "Cardoza y Asturias." *Di Prisco Rafael*. Caracas: Casa de Bello, 1995. pp. 63-74.
- López, Carlos. "Luis Cardoza y Aragón en la memoria." *Rayuela* (México), noviembre-diciembre, 4 (1992): 13-14.
- Leiva, Raúl. "Ritmo de México: Luis Cardoza y Aragón." *El Imparcial* (Guatemala), 8 de abril de 1942.
- Medina Cuéllar, Rolando. "Una aproximación a *Luna Park*." Seminario de literatura guatemalteca. Facultad de Humanidades, USAC, 1977.
- Mejía, José. "Los últimos poemas de Luis Cardoza y Aragón." *Cuadernos Americanos*. 193 (1974): 185-203.
- Mejía, Marco Vinicio. *Cardoza y Aragón, la voz más alta*. Guatemala: Editorial Universitaria, USAC, 1993.
- Méndez de Penedo, Lucrecia. *La índole polifacética de Luis Cardoza y Aragón en Guatemala las líneas de su mano*. Guatemala: Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1979. (Tesis de licenciatura)
- ---. *Cardoza y Aragón: líneas para un perfil*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1994.
- ---. *Memorie Controcorrente. El río. Novelas de caballería di Luis Cardoza y Aragón*. Consiglio Nazionale per le Ricerche (CNR). Roma: Bulzoni, 2001.
- Morales, Nadler Antonio. "Apolo y Coatlicue de Luis Cardoza y Aragón." *Revista de Guatemala* 1 (1945): 145.
- Pacheco, José Emilio. "Prólogo a las obras de Luis Cardoza y Aragón." *Eco* (Guatemala), 190 (agosto de 1977).
- Paz, Octavio. *Obras completas*. Vol. 6 México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 22-23.
- ---. *Obras Completas*. Vol. 7 México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 298, 302, 340, 342.
- ---. *Primeras Letras*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1988, pp. 37, 40, 46.
- Ramírez Mercado, Sergio. *Antología del cuento centroamericano*. San José, Costa Rica: EDUCA, 1971. pp. 213-224.
- Román-Lagunas, Jorge, ed. *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones*. Lewiston, New York, 1994. [Memoria del primer Congreso Internacional de Literatura

Centroamericana. Granada (Nicaragua), 24-26 de febrero de 1993. En el artículo "La generación de 1920, un ciclo de literatura guatemalteca, aproximación a una interpretación", de Huberto Estrada (pp. 107-127)].

- Sainz de Medrano, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)*. Madrid: Taurus Ediciones, p. 486.
- Saucedo, A. "Luis Cardoza y Aragón en la lírica." *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. México, 1938.
- Torres-Rioseco, Arturo. *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1945, p. 283.
- Zea, Leopoldo, Compilador. *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Vol. 3. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 290-304.
- Zimmerman, Marc. *Literature and Resistance in Guatemala. Textual Modes and Cultural Politics from El Señor Presidente to Rigoberta Menchú*. 2 Vols. Athens (Ohio): Center for International Studies, Ohio University, 1995. Vol. 1: pp. 2, 13-15, 24, 61, 80, 91-92, 95-96, 102, 111-112, 130, 190, 193-194, 227, 231, 239- 247, 251, 256, 265-266, 268-270, 273, 281, 302, 313, 327. Vol. 2: 2-3, 33-36, 39, 116, 118, 125, 139-140, 166-169, 178, 204, 244, 260, 264, 273-276, 278, 280-281, 284, 296-299.

Roberto Fuertes Manjón, Midwestern State University (Wichita Falls, abril de 1998)

*Con el permiso expreso de José Luis Gómez-Martínez
(lunes 10 de diciembre de 2001, 20:47:23 hrs. WMT)
"Proyecto Ensayo Hispánico", The University of Georgia,
<<http://www.ensayistas.org/filosofos/guatemala/cardoza/>>