

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN: AUTOBIOGRAFÍA Y RETRATO EN SUS *NOVELAS DE CABALLERÍA*

Jesús Gómez de Tejada¹
Universidad Autónoma de Chile
DOI: 10.17533/udea.tempus.n5a03

Resumen

Este artículo focaliza dos aspectos esenciales de la autobiografía titulada *El río: novelas de caballería* (1989), del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. Por un lado, a través de su relación práctica respecto de las teorías de autores como Lejeune o De Man, profundiza en la perspectiva aporética desde la que el poeta se plantea su autobiografía: escritura imposible que, sin embargo, no impide que el autor, aún tocado por el sortilegio surrealista, se lance a un asedio implacable del género. En segundo lugar, apoyado en los basamentos teóricos del retrato literario (Iriarte), este estudio analiza el conjunto de rostros con que construye la galería de sus días, ya que la narración de su existencia convoca muchas otras vidas: otros actos, otras voces y otras caras. *El río* de Cardoza bebe de las aguas de múltiples ríos, su cauce está formado por el caudal de toda una época que el guatemalteco vivió ampliamente como ciudadano de la Vía Láctea.

Palabras claves: Luis Cardoza y Aragón, autobiografía, retrato literario, literatura hispanoamericana, literatura guatemalteca

Abstract

This article focuses on two crucial aspects of the autobiography entitled *El río: novelas de caballería* (1989), by Guatemalan author Luis Cardoza y Aragón. On the one side, through a practical relation with the theories of authors as Lejeune and De Man, this text takes a deep analysis of the doubtful perspective from which the poet builds his

¹ Profesor Asociado e Investigador Posdoctoral de la Universidad Autónoma de Chile. Doctor en Filología Hispánica, Lengua y literatura española por la Universidad de Sevilla/IDESH. Premio Extraordinario de Doctorado 2011-2012.

autobiography: an imposible writing that, notwithstanding, it does not prevent him – though still touched by surrealistic spell- from diving completely into this genre. On the second hand, strongly based on the theory of the literary portrait (Iriarte), this study analyzes the assemblage of personas that constructs the gallery of his days, since the narration of his existence gathers many other lives, acts, voices, and personas. *El río* by Cardoza drinks from the waters of many rivers, its bed formed by the stream of an entire age he lived as a Milky Way citizen.

Keywords: Luis Cardoza y Aragón, autobiography, Literary Portrait, Spanish American Literature, Guatemalan Literature

Luis Cardoza y Aragón es el autor de una extraordinaria autobiografía denominada *El río: novelas de caballería* (1986). El título alude en su primera sección, a través de la imagen manriqueña y convencional de las aguas fluviales, al devenir vital, a la concepción tradicional del texto autobiográfico que recorre una vida desde el brotar de sus primeras aguas en el breve manantial de la infancia hasta su desembocadura amplia en la madurez del mar: “una larga vida es un largo río ondulante que cruza climas y paisajes diversos, acontecimientos, generaciones y fervores”.² Sin embargo, la segunda parte del nombre de la obra le da al conjunto un matiz sorprendente, ya que remite a lo fantástico y ficticio, al héroe que recorre una trayectoria mítica, perseguidor de un imposible. Ese héroe será tanto el escritor-autobiógrafo como el protagonista-biografiado, es decir, el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación aparecen en estas *novelas de caballería* como asediadores de quimeras entrevistas por la imaginación poética.

En este artículo se profundiza, por un lado, a través de la relación práctica de *El río* respecto de las teorías de autores como Lejeune y De Man, en la perspectiva aporética desde la que el poeta se plantea su autobiografía: escritura imposible que, sin embargo, no impide que el autor, aún tocado por el sortilegio surrealista, se lance a un asedio implacable del género. En segundo lugar, apoyado en los basamentos teóricos del retrato literario (Iriarte), este estudio analiza el conjunto de rostros con que construye la galería de sus días, ya que la narración de su existencia convoca muchas otras vidas: otros actos, otras voces y otras caras. *El río* de Cardoza bebe de las aguas de

² Luis Cardoza y Aragón, *El río: novelas de caballería* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 104.

múltiples ríos, su cauce está formado por el caudal de toda una época que el guatemalteco vivió ampliamente como ciudadano de la Vía Láctea.

Un ciudadano universal en medio de la Vía Láctea

El designio tenaz de lo imposible guió los pasos vitales de Cardoza. Desde su infancia –nació en Antigua, Guatemala en 1901– sintió la urgencia de “aprehender el mundo de manera desesperada”,³ de no aceptar sino “límites [...] planetarios”.⁴ Impulsado por esta fe, vivió como un ciudadano universal en su pensamiento y en medio de una circunstancia vital que se vio transformada en un sostenido exilio. Razones económicas, culturales y políticas lo impelieron al destierro desde su más temprana juventud y lo convirtieron en un empecinado peregrino. Henchido de infinito, pertrechado de un irrenunciable antidogmatismo, aunque siempre inmerso en una constante indagación sobre el ser guatemalteco, Cardoza se autoproclamó “ciudadano de la Vía Láctea”.⁵ Así lo sintetiza en una frase rebosante de singular lenguaje aforístico y paradójico: “Soy universal porque soy guatemalteco”.⁶ A la peripecia de la existencia, se sumó la adhesión a la experimentación vanguardista durante el periodo parisino de su formación intelectual. El ideario del Surrealismo, sobre todo, determinó una pulsión ecuménica profundamente enraizada en su mentalidad y en su heterogénea creación artística. La personalidad de Cardoza como autor se fundamentó en un modelo de vida transnacional y transatlántico, que se desarrolló sobre un entramado de conexiones personales y artísticas constatable en la aparición de su firma en las más importantes revistas de la época de uno y otro lado del Atlántico: *Contemporáneos* (1928-1931), de México; *Favorables. París. Poema* (1926), de París; *La Gaceta Literaria* (1927-1932), de Madrid; *Amauta* (1926-1930), de Lima; o *Revista de avance* (1927-1930), de La Habana. Su nombre se asoció a través de lazos artísticos y personales a un vastísimo catálogo de autores, muchos de los cuales pertenecieron al París de “metecos” intelectuales del que formó parte en su primera etapa europea: los americanos Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz, Alfonso Reyes, el grupo de los Contemporáneos de México, Miguel Ángel Asturias, Carlos Mérida; los españoles Pablo Picasso, Juan

³ Stella Quan Rossell, *No es el fin, es el mar. Crónica y voces de Luis Cardoza y Aragón* (México: Centro de Estudios sobre la Universidad; UNAM, 2004), 34.

⁴ Cardoza, *El río*, 789.

⁵ Cardoza, *El río*, 793.

⁶ Cardoza, *El río*, 751.

Larrea, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca; los franceses André Breton, Robert Desnos, Antonin Artaud y otros artistas como Tristan Tzara, Filippo Marinetti y Vladimir Mayakovsky:

Resalta en todo momento la vigorosa personalidad de Cardoza y Aragón dibujada en [...] sus viajes al extranjero, su temprana presencia en París, en donde su cabeza, “un caos lleno de tormentas”, lo inicia en la carrera de ciudadano universal, abierto al mundo desde su experiencia irrenunciable de antigüeño y guatemalteco.⁷

Aunque su éxodo se extendió hasta Moscú, La Habana, Florencia o Fez, fueron Guatemala, París y México las principales estaciones del espacio lácteo cardociano: los vórtices de su *maelstrom* personal.⁸ Los tres escenarios se corresponden con etapas determinantes en el desarrollo del espíritu y la escritura del autor. Guatemala asociada fundamentalmente con su niñez, se identifica además con un sentimiento revolucionario y antiimperialista. París se vincula al sueño surrealista y a la revelación de la esencia y universalidad de Guatemala. México, tierra de adopción, donde pasó gran parte de la vida en sucesivas residencias y transcurrió la etapa final hasta su muerte en Coyoacán, México, en 1992.

La autobiografía como género imposible: aporía de la escritura del yo

Según Sergio R. Franco autor de un estudio reciente sobre autobiografías hispanoamericanas, titulado *In(ter)venciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)* (2012), en este ámbito el género no había tenido un cultivo significativo hasta la segunda mitad del siglo XX, más allá del carácter autobiográfico que se le pueda conceder a determinados textos literarios o a la afinidad que con el género guardan algunos textos de las Crónicas de Indias. En cuanto a los estudios críticos sobre el género, Silvia Molloy, en el estudio pionero *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica (At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America, 1991)*, y el citado de Franco ofrecen estudios abarcadores de la práctica autobiográfica en Hispanoamérica. Molloy, desde un criterio que afirma personal, elige títulos y autores cubanos, mexicanos y argentinos del siglo XIX y XX. Franco, según sus palabras, selecciona las obras atendiendo a la

⁷ Rodrigo Páez Montalbán, “Prologo,” en *No es el fin, es el mar: crónica y voces de Luis Cardoza y Aragón*, StellaQuan Rossell (México: Centro de Estudios sobre la Universidad- UNAM, 2004), 16.

⁸ En 1926 Cardoza publicó con ese título el segundo de sus poemarios vanguardistas, que fue prologado por el español Ramón Gómez de la Serna.

pertenencia de sus autores al canon y tratando de abarcar el mayor espectro geográfico de Hispanoamérica posible: *Confieso que he vivido* (1974), de Pablo Neruda, *Las genealogías* (1981), de Margo Glantz, *El pez en el agua* (1993), de Mario Vargas Llosa, *El cristo de la rue Jacob* (1987), de Severo Sarduy y otros textos autobiográficos (escritos entre 1971 y 1973) incluidos en sus *Obras completas* y, por último, *Vivir para contarla* (2002), de Gabriel García Márquez componen efectivamente una amplia e interesante panorámica que se extiende por América del Sur (Chile, Perú, Colombia), el Caribe (Cuba) y Norteamérica (México).⁹ La validez de ambas selecciones no impide que se perciba el vacío que la ausencia de una obra autobiográfica centroamericana deja en estos volúmenes. La calidad y originalidad literaria de *El río* y la trascendencia de su autor convierten este texto en inexcusable para una comprensión completa del fenómeno autobiográfico en la Hispanoamérica del siglo XX. Su dimensión fue señalada ampliamente apenas publicada en una serie de artículos recopilados por Marco Vinicio Mejía en *Asedio a Cardoza* (1989), donde entre otros, Dante Liano subrayó que no es descabellado considerarla un *clásico* de la literatura hispanoamericana.

La autobiografía (al igual que la crítica de arte que tan artísticamente practicó) es descrita por Cardoza como un género imposible. Hacia el final de *El río* argumenta: “Las batallas de mis caballerías las libra el olvido. Me empeño en rescatar mi inocencia porque conozco su imposibilidad”.¹⁰ La pertinaz persecución del irreductible ideal une en comunión espiritual el ansia de imposible de Cardoza y el de los surrealistas,¹¹ hacia los cuales el primero, tal como él mismo constata, se vio atraído por “el ímpetu con que vivieron la imposibilidad de sus vidas, en un tiempo y en un medio enemigos del espíritu caballeresco [...] les pasaron inauditas cosas, como a los que profesan la orden de la andante caballería”.¹² Como los legendarios caballeros artúricos comprometidos en la persecución del Santo Grial, el antigüeño elabora una lírica circular en pos de la quimera nombrada y asumida como tal, para a continuación difuminar los límites

⁹ En *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género* (2007), José Amícola realiza una heterogénea selección que incluye autores europeos. Dentro del ámbito hispanoamericano solo estudia autores argentinos (Domingo F. Sarmiento, y ya en el siglo XX: Norah Lange y Victoria Ocampo). Stephen J. Clark en *Autobiografía y revolución en Cuba* (1999) centra su investigación en el contexto cubano. José Amícola, *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2007).

¹⁰ Cardoza, *El río*, 811.

¹¹ “No soy sino un perro que gira rauda e inútilmente para morderse la cola: remontar el río.” Cardoza, *El río*, 24.

¹² Cardoza, *El río*, 308.

previamente establecidos con las armas de la reflexión y la imaginación unidas en vuelo creativo. Convencido de que desear es ser, en su escritura, Cardoza se define como “mosca contra el vidrio”¹³ con la sola certidumbre de sus interrogaciones:

Me hechiza hacer lo que no puedo [...]. Estas páginas no buscaron perdurabilidad sino un heroísmo menos irrisorio, una locura menos triste. Antes de empezarlas y durante su discurrir, medité acerca de mi desproporcionado y trágico propósito. Su imposibilidad misma ejerció devastadora seducción.¹⁴

En 1975 en medio de la polémica entre la determinación de la escritura autobiográfica como realidad o como ficción, Philippe Lejeune en su ensayo “El pacto autobiográfico” define la autobiografía como el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”.¹⁵ *El río* hace estallar cada uno de los aspectos de esta concepción. Cardoza recusa la práctica de la autobiografía por la inefable esencialidad de la materia trabajada. Afirma que “cualquier tentativa autobiográfica es fantástica”¹⁶ y llega a cuestionar la *posibilidad* del ayer situándolo entre signos de interrogación, para aseverar así la impracticable escritura del recuerdo objetivo, y confesar que “después de escribir el pasado me di cuenta de que hiciese lo que hiciese, perduraba inédito, como sospecho que sin confesarlo a todos ha ocurrido”.¹⁷ La realidad que llega a admitirse como única posible verdad es la realidad del texto que se reconstruye en cada nueva lectura, texto en continua reelaboración, realidad y verdad no en cuanto a su correspondencia entre el autor, sujeto enunciador autobiográfico y personaje de la autobiografía, sino verdad en cuanto a la fijación del enunciado textual como palabra escrita configuradora de la obra de arte.¹⁸ Concepciones que llevan al autor a proclamar que “la realidad es un mito por cada uno inventado, que nos inventa a cada uno”.¹⁹

¹³ Cardoza, *El río*, 183.

¹⁴ Cardoza, *El río*, 16-22.

¹⁵ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul- Endymion, 1994), 50.

¹⁶ Cardoza, *El río*, 30.

¹⁷ Cardoza, *El río*, 19. “Al mismo cuerpo no lo baña dos veces el mismo río. El imprevisible pasado es difícil vaticinarlo. Un pasado muerto, sin vínculos con el presente, aislado y autónomo, imperio de irrefutables dinastías, no pretendí nunca reconocerlo; tampoco lo saludé cual ave nocturna en horas hundidas a pique. Sino como alondra, como anunciación” Cardoza, *El río*, 842. “La memoria hace trampas al leer su espejo, cual si gozase de incertidumbres no domesticadas” Cardoza, *El río*, 840.

¹⁸ Francisco Alberto Rodríguez Cascante, *Autobiografía y dialogismo: El género literario y El río: novelas de caballería* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004), 147.

¹⁹ Cardoza, *El río*, 808.

Según Cardoza, la inaccesibilidad del pasado a través de la memoria constituye un impedimento insalvable para el autobiógrafo que acometa su empresa desde los basamentos de la razón y la realidad convencional, cayendo en el engaño referencial. Las pretendidas veracidad e historicidad asociada a la autobiografía son falaces debido a que el ayer es irrecuperable a través del recuerdo, que no es sino creador de ficción y posibilidad de haber sido, el pasado no puede ser traído al presente de manera objetiva puesto que la memoria está incapacitada para tal fin, la memoria es imaginación y creación.²⁰ En definitiva, para él, recordar es inventar,²¹ regresar a “algo en que hay descubrimiento, algo desconocido, algo revelado”, “pesca milagrosa” en que “lo nuevo disfruta de la presencia de otra realidad”.²²

Cardoza se sitúa en la línea de autores como George Gudorf que a mediados de siglo ya rebatían el historicismo de lo autobiográfico, y sobre todo, en la senda del deconstruccionismo de Paul de Man, que a fines de los años 70 subrayaba el artificio autorreferencial y el espacio textual como la única realidad posible del yo autobiografiado.²³ Desde el comienzo de *El río* rompe el pacto autobiográfico teorizado por Lejeune según el cual el autor, narrador y personaje se identifican por medio del requisito legal de la firma. El guatemalteco crea su propio pacto y define su yo, no por su correspondencia con el yo protagonista, sino con la textualidad que lo contiene. La fragmentación del yo que domina en la concepción autobiográfica cardociana se materializa hasta el punto de que recurrentemente se dirige airadamente y en tercera persona contra un Cardoza niño, un Cardoza adolescente o un Cardoza escritor, rompiendo con el narrador en primera persona que, según Kate Hämberger, actúa como generador del “enunciado de realidad”.²⁴ El guatemalteco se hace eco de las conocidas palabras de Rimbaud para proclamar que “[n]o importa que maestría se despliegue en el autorretrato, en el autopsicoanálisis, más que el yo se denota el empeño en denotarlo. *Je*

²⁰ “El informe o catálogo o memorial amoroso que es *El río* abarca ante todo motivos poéticos; son coyunturales las preocupaciones de otro orden. He tenido más ternuras que ideas. Nací para el horror precioso de tejer palabras. Más que escribir sobre lo que fuere, quise inventar, imaginar, crear” Cardoza, *El río*, 794.

²¹ “Narraré algo de mi probable realidad. Saber narrarla es más arduo que narrar lo imaginado: hay que inventar mucho más. Todo gira en derredor de lo vivido y lo soñado o su confluencia... Mi realidad es sueño testarudo” Cardoza, *El río*, 14.

²² Cardoza, *El río*, 20.

²³ Paul de Man, “La autobiografía como desfiguración”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Coord. Ángel Loureiro. *Anthropos: Boletín de información y documentación* 29 (1991): 113-118. José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos* (Barcelona: Crítica, 2005), 31-39.

²⁴ Citado en José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción* (Madrid: Síntesis, 1993), 186-187.

est un autre".²⁵ La visión aporética del acto de escritura del propio yo –del acto de remontar las aguas del río– responde a la tensión entre dos polos definidora de la problemática del género:

El de la absoluta constructividad que puede derivar en la *difference* deconstructivista (el lenguaje es una forma de privación del yo, una marca de su ausencia, de su imposibilidad de ser nombrado) o el de la falacia referencial que lo entiende como representación de una empiria.²⁶

Al mismo tiempo que rechaza la práctica convencional de la autobiografía, explicita aquellos elementos que considera más reprobables de ella. Hace hincapié en el narcisismo inútil, en el sentimentalismo inane y en la engañosa relación mimética de la experiencia que de modo genérico han caracterizado las literaturas autobiográficas. Manifiesta que “[e]n este silabario de mi memoria inconsciente he refutado la tristeza de las autobiografías. El género me gusta, he leído aun aquellas en donde el narciso se ocupa exclusivamente de sí mismo y olvida lo más posible a sus contemporáneos y su entorno”.²⁷

Cardoza postula que “[p]roponerse lo inalcanzable es el único destino del poeta”.²⁸ Este axioma guía al autor en sus *caballerías*, donde manifiesta un genuino afán por rearticular las tradicionales concepciones genéricas, teóricas y prácticas en torno a la autobiografía.²⁹ Tras rechazar con rotundidad, no solo la viabilidad, sino la propia esencia de esta modalidad de escritura, la estilizada y paradójica prosa del guatemalteco fluye en un proceso ambivalente de construcción y deconstrucción cuyo desarrollo supone la negación y la afirmación de la misma. Su estrategia creativa se refleja teóricamente en las apostillas de Lejeune a algunos de los postulados pertenecientes a sus escritos anteriores, cuando señala en “El pacto autobiográfico (Bis)” (1986):

Será mejor pasar a las confesiones: sí estoy confundido. Creo que uno se puede comprometer a decir la verdad; creo en la transparencia del lenguaje, y en la existencia de un sujeto total que se expresa a través de él; creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad (aunque ya me he cruzado en la vida con varios Philippe Lejeune); creo que cuando digo yo

²⁵ Cardoza, *El río*, 32.

²⁶ Laura Scarano: “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”. *Orbis Tertius* 2, no 4 (1997): 151-168, 153.

²⁷ Cardoza, *El río*, 755.

²⁸ Cardoza, *El río*, 252.

²⁹ “No reconozco mi vida en lo escrito que intentó transformar el regodeo académico de las memorias [...] El río, a campo traviesa, rompió los géneros y se fundó, más que en las reminiscencias, en las salidas de madre digresivas. La corriente es sinuosa; no amorfa” Cardoza, *El río*, 819.

soy yo quien habla; creo en el Espíritu Santo de la primera persona. Y ¿quién no cree en ello? Pero está claro que también suelo creer lo contrario, o al menos lo intento. [...] “En el campo del sujeto no hay referente” [...] Sabemos perfectamente todo esto, no somos idiotas, pero, una vez tomada esta precaución, hacemos como si no lo supiéramos. Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto completamente realizado es una utopía. Por muy imposible que resulte la autobiografía, ello no le impide en absoluto existir.³⁰

En las páginas de *El río*, define su poema-novela *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, su texto de más acendrado surrealismo,³¹ como su “obra más autobiográfica”.³² Con estas palabras, por inversión, subraya la identificación que entre autobiografía y poesía late en el asedio a su propio yo. Esta relación íntima entre el yo autobiográfico cardociano y la palabra poética es sintetizada en las palabras de A. Sequén-Sánchez, que en su prólogo al libro póstumo de Cardoza, *El brujo*, define al autor como “un hombre a punto de convertirse en poema”.³³ *El río* puede verse como una vida y una época hechas poema.

La imaginación en comunión con un análisis y un conocimiento cultural profundos son los instrumentos principales orquestados por el antigüeño para la gestación de la acendrada verdad –real o ficticia– de su lirismo. La imaginación como motor poético de la creación artística muestra en la producción cardociana las aproximaciones certeras y profundas de una razón cultivada que medita demiúrgicamente sobre el yo y su contexto, referentes vitales y culturales que se resuelven en pórtico o lanzadera para el relámpago lírico de su palabra:

El río quiere asumir la maravilla mediante la imaginación. Si las novelas de caballerías son una pasarela de maravillas de la imaginación creadora, articuladas en un cuidadoso lenguaje, el texto de Cardoza y Aragón es un palimpsesto donde la libertad imaginativa exhibe sus más radiantes gesticulaciones.³⁴

³⁰ Lejeune “El pacto autobiográfico”, 142; citado en Scarano, “El sujeto autobiográfico”, 155; [énfasis mío.]

³¹ Rodríguez Cascante analiza la relación del autor guatemalteco con el surrealismo dentro de su estudio sobre el carácter dialógico de la obra cardociana y, en concreto, de *El río. Autobiografía y dialogismo*, 153-162.

³² Cardoza, *El río*, 817.

³³ A. Sequén-Monchez, Prólogo a *El brujo*, por Luis Cardoza y Aragón (Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2002), 15.

³⁴ Rodríguez Cascante, *Autobiografía y dialogismo*, 256.

Mario Vargas Llosa caracteriza las mejores producciones de la literatura caballeresca –anteriores al amaneramiento y desprestigio parodiados por *El Quijote* de Cervantes– por una “rica elaboración imaginativa y audaces arquitecturas” y por el impetuoso idealismo de unos héroes que empuñaban sus armas espoleados por su ilusorio afán.³⁵ La poesía vertebradora de la autobiografía de Cardoza, identificada como *novelas de caballería*, se convierte en una consciente vindicación de la inefable fuerza de la imaginación como creadora de verdad, como vehículo de conocimiento y como fuente de imperecedero deslumbramiento poético.³⁶ El idealismo latente en las novelas de caballería, la aspiración irrenunciable del orden caballeresco y la cotidianeidad maravillosa de los hechos narrados obtienen paralelo incontestable en la llama –deseo de lo *imposible*– que en esta autobiografía brilla en el inagotable diálogo de la poesía con el misterioso destino del ser.

Retratista de caballerías

Iriarte afirma que el retrato, según la retórica clásica, se concibe “como una modalidad de la descripción [...] que tiene por objeto al ser humano”, de forma que se opone a aquellas descripciones que tienen un referente distinto (lugar, tiempo, hecho).³⁷ Al profundizar en la noción de esta modalidad, defiende que “un retrato supone, antes de nada, una manifestación del propio sujeto enunciador. El que caracteriza se está autocaracterizando también a sí mismo, hablar sobre el otro supone delimitar el propio yo”.³⁸

El retrato de Cardoza con que se adorna la cubierta de la primera y segunda edición de su autobiografía fue pintado en 1940 por José Clemente Orozco, el muralista mexicano. Como recoge Huerta en su prólogo al libro *Luis Cardoza y Aragón: iconografía* (2004), en *El río*, su autor alega que en el retrato hay más de Orozco que del modelo: “Se parece a Orozco tanto como a mí [...]. En mi retrato es tan parecido como en los autorretratos”, explica.³⁹ Del mismo modo, Cardoza deseó expresarse en sus memorias a través de sus amigos, rechazando la actitud del narciso y la impudicia del sentimentalismo banal, tal y como reiteradamente precisa: “Más que hablar de mis

³⁵ Mario Vargas Llosa, Prólogo a *El Quijote y los libros de caballerías*, por Edwin Williamson (Madrid: Taurus, 1991), 11-17, 11.

³⁶ “La imaginación es la facultad de develar la identidad profunda de las cosas” Cardoza, *El río*, 70.

³⁷ Margarita Iriarte López, *El retrato literario* (Navarra: Universidad de Navarra, 2004), 161-162.

³⁸ Iriarte, *El retrato literario*, 114.

³⁹ Cardoza, *El río*, 479.

amigos, hablar en ellos o hablar en mí, danzas y andanzas”;⁴⁰ “expresarme en relación con otros seres y acontecimientos. Actos e ideas o esbozos de paseos con amigos que inciden en mi vida [...]. Fusionar hasta disiparse en todos y reaparecer con modestia, ballenato que con un chisguete indica su presencia, y se hunde”;⁴¹ “[m]ezclo [...] palabras de algunos ingenios que he tratado, de algunos genios con cuya luz me guarezco, y no bajo su sombra”.⁴² Estos “bosquejos fulgurantes”, como los adjetivó Dante Liano,⁴³ contienen la esencia de la poesía y el espíritu cardocianos. Los sucesivos retratos van configurando progresivamente un encendido autorretrato.

El río es un verdadero fresco ilustrativo de la cultura del siglo XX. A ello contribuye no solo el extenso entramado de relaciones personales y artísticas que Cardoza estableció a lo largo de sus viajes y estancias, sino también el modo plural y abierto con que perfiló la propia fisonomía a través de los numerosos retratos de los personajes ilustres y desconocidos que compartieron su devenir vital. El autor asevera que uno no recuerda únicamente con la propia memoria, sino que “un río es la memoria de todos”.⁴⁴ Ello le lleva a abrir su escritura autobiográfica a las voces de otros actores y nos deja conocer sus textos, sus conversaciones, sus anécdotas, su espíritu y su rostro. Afirma en las páginas iniciales de su autobiografía que no es de él de quien hablará, sino de ellos: “Para mi ventura, al narrar me regocija hablar de otros seres”.⁴⁵ En este sentido, *El río* puede definirse, utilizando sus palabras, como una “íntima numismática”:⁴⁶ una personal colección de efigies que cobran vida y dimensión a través de la lucidez y el lirismo con que son convocadas ante el lector.

Tras mencionar los postulados básicos de la retórica clásica, que establecen en el retrato una descripción exterior (prosopografía) y una interior (etopeya) –habitualmente, cruzadas para aprehender el carácter del sujeto–, Iriarte se refiere a otros tres criterios con los que pretende sistematizar la tipología de la modalidad.⁴⁷ Así, menciona los rasgos “del sujeto representado”, que divide en función de su identidad antropológica o

⁴⁰ Cardoza, *El río*, 32.

⁴¹ Cardoza, *El río*, 279.

⁴² Cardoza, *El río*, 29.

⁴³ Dante Liano, “El río: obra contradictoria y total.” en *Cardoza y Aragón: la voz más alta*. Ed. Marco Vinicio Mejía (Guatemala: Instituto Tecunhumanista, 1989), 53-55.

⁴⁴ Cardoza, *El río*, 850.

⁴⁵ Cardoza, *El río*, 15.

⁴⁶ Cardoza, *El río*, 15.

⁴⁷ Iriarte, *El retrato literario*, 162.

histórica; del cauce de presentación formal bien sea “en su totalidad” o “en su complejidad”; y de “la autonomía de la composición”, según se integre o no en un texto más amplio y, en el primer caso, se presente unificado o fragmentario y mantenga relaciones de mayor o menor dependencia con el texto en el que se inscribe.⁴⁸

Lo metaliterario es uno de los afluentes que vierten sus aguas en *El río*. Sin romper el estro que vitaliza su corriente fluvial, la exposición de sus ideas sobre la poesía, la crítica artística y la autobiografía son recurrentes y guían el entendimiento de su escritura autorreferencial. Del mismo modo, insertas en estas páginas el mismo poeta nos da las principales claves de sus retratos. Las figuras de los compañeros de viaje son puestas a la altura de la infancia y de los amores. Por la fama o nombradía de los modelos que le sirven de referente inicial, aunque sin carácter vertical, distingue entre dos tipos de retratos: los realizados a “personalidades con vasto nombre” y aquellos que corresponden a sujetos menos conocidos o simplemente anónimos.⁴⁹

La extensión es otro de los aspectos que menciona informándonos de que “algunos bosquejos de los retratos se crecieron a tal punto que desbordaron el *fiume bello e corrente e chiarissimo* y quedaron fuera de estas notas”, debido a su deseo de evitar lo prolijo.⁵⁰ En *El río*, aparecen desde rostros trazados mínimamente con un magnetismo súbito y relampagueante hasta otros más extensos que recorren varias páginas, bien de modo continuado o en apariciones esporádicas sucesivas. Entre estos últimos se encuentran algunos breves esbozos familiares, como el de su hermano Rafael –“el Estilita” y “viejo faquir”,⁵¹ cuya figura de asceta va creciendo a través de alusiones dispersas a lo largo de la obra sin por ello romper la unidad que constituye su rostro. Su esposa Lya Kostakowsky, cuyas acciones se diseminan salpicando la mirada retrospectiva del autor, es perfilada en medio de reticencias afines a su teoría autobiográfica antisentimental. Próximo el final se decide a acometer su descripción, “fina y pálida, ojos negros bizantinos [...] esbelta [...] con [...] mirada de icono [...]. No supe cómo tuve con ella cita prenatal. Desde que la conocí me gobierna con sus pestañas”.⁵² Como parte del caudal de su *río* las “medallas” esbozadas son creadas con aliento imaginario y lírico; según dice, mezclando caracteres reales y caracteres ficticios, hombres soñados y hombres conocidos.

⁴⁸ Iriarte, *El retrato literario*, 163-169.

⁴⁹ Cardoza, *El río*, 15.

⁵⁰ Cardoza, *El río*, 15.

⁵¹ Cardoza, *El río*, 265, 157.

⁵² Cardoza, *El río*, 783.

La escritura retratista de Cardoza no se limita a este libro. Por el contrario, se percibe como una constante en su trayectoria y muy ligada al ejercicio de la crítica pictórica. Sus aproximaciones impresionistas y líricas a la pintura y a la literatura están en general atravesadas por el bosquejo igualmente subjetivo y poético de la imagen espiritual y física de los autores. Aunque quizás con menor nitidez, ejemplos de estas vívidas galerías de retratos se encuentran en su visión de la obra artística de los muralistas mexicanos en libros como *Orozco* (1942) y *Pintura contemporánea de México* (1974), en su dibujo de la figura y la creación del patriarca surrealista en *André Breton atisbado sin la mesa parlante* (1982), en su descripción de la trascendencia de los fundadores de la literatura guatemalteca en *Guatemala, las líneas de su mano* (1955), o en su recorrido por la trayectoria artística de los diversos escritores (Alfonso Reyes, Antonio Machado, por ejemplo) y pintores (Frida Khalo, Picasso) incluidos en *Círculos concéntricos* (1967). Muchos de estos rostros literarios, con distinto grado de reelaboración, pasan a formar parte de *El Río*. El capítulo dedicado a Federico García Lorca está hecho de diferentes artículos publicados en revistas en años anteriores. La descripción de Enrique Gómez Carrillo formaba parte ya de *Guatemala, las líneas de su mano*.

Uno de los principales rasgos de estos retratos es el uso del claroscuro, es decir el juego de luces y sombras a partir del que Cardoza va construyendo la personalidad del modelo y evidenciando una subjetividad siempre en tensión entre rasgos favorables y desfavorables. Como argumenta Iriarte, los retratos suponen “la visión y presentación de un quién a través de otro”, que primero se percibe, se interioriza y, a continuación, se expresa en la representación.⁵³ En los retratos, continúa esta autora, es clave “el afán de reinterpretar al sujeto, de hacerlo propio, de presentarlo de acuerdo a la propia subjetividad”.⁵⁴ Los rostros pintados por la palabra cardociana están sujetos a la paradoja constante derivada de la ambivalente percepción del autor, que explicita su deseo de sinceridad: “En la medalla los lados son antípodas y del mismo metal. ¿Cómo abocetarlos si anulo los relieves y las barrancas, las afinidades y los repudios?”.⁵⁵

Francisco Rodríguez Cascante apela al concepto de dialogía desarrollado por Bajtín para explicar los retratos literarios y la autobiografía cardocianos. Para este

⁵³ Iriarte, *El retrato literario*, 96.

⁵⁴ Iriarte, *El retrato literario*, 98.

⁵⁵ Cardoza, *El río*, 20.

crítico lo dialógico se hace explícito en los retratos de *El río* “porque el enunciador se preocupa por evidenciar varias vías de sentido en la construcción de sus personajes, elaborados a partir de artistas reales”.⁵⁶ Estas representaciones contrastan “básicamente dos situaciones” y crean imágenes “bidimensional[es]”, donde el autor “exalta” y “objeta” algún rasgo de su personalidad y de su estética.⁵⁷ No se trata, pues, de simples panegíricos o crudas diatribas, faces planas dibujadas desde una perspectiva monocorde. Por el contrario, se asedian constantemente el matiz y el reverso. Cardoza al pintar sus retratos es polemista, pero su subjetividad acepta la del otro, a menudo –como respecto a Alfonso Reyes, Octavio Paz, Miguel Ángel Asturias, e incluso Diego Rivera que pidió que lo expulsaran de México– desde la amistad y la comprensión. El retrato de Reyes es precedido de las siguientes palabras en las que explicita los gestos de su pincel: doy de estos “personajes que recuerdo, relieves y vanos; éstos como sostén de sombra para que más vívida la luz resalte. En las medallas difiero, acepto, elogio; en tres niveles troquelo las efigies. La cara o la cruz suelen estar imaginadas con años intermedios”.⁵⁸

Augusto Monterroso, desde la admiración a su compatriota, confesó su inquietud al saberse parte de esta galería de rostros, que él definió “como una bola de fuego que ha venido creciendo con su larga experiencia de los hombres y de la vida, y cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”.⁵⁹ Monterroso a la vez destacó cómo en ellos Cardoza era “en ocasiones implacable con los demás, siempre implacable consigo mismo”.⁶⁰ González Rodríguez afirmó que Cardoza “es uno de los grandes retratistas de la literatura mexicana, quizá porque en sus miniaturas veloces sintetiza el poder imaginativo de su poesía, la espada de múltiples filos de su prosa y el ojo pródigo del artista”.⁶¹

Como en los asedios imposibles de sus ensayos críticos, el referente inicial que le sirve de modelo –su realidad y su sueño– es hostigado por una minuciosa intuición. A través de un prisma de lúdica y estilizada ambigüedad, el juego de luces y sombras retrata la esencialidad del modelo. A menudo, bajo una apariencia de contradicción y carencia de sistematización, la certeza axiomática del aforismo se transforma en duda y

⁵⁶ Rodríguez Cascante, *Autobiografía y dialogismo*, 200.

⁵⁷ Rodríguez Cascante, *Autobiografía y dialogismo*, 200-201.

⁵⁸ Cardoza, *El río*, 239-240.

⁵⁹ Augusto Monterroso, “Luis Cardoza y Aragón,” en *Cardoza y Aragón: la voz más alta*. Ed. Marco Vinicio Mejía (Guatemala: Instituto Tecunhumanista, 1989), 67-71. 71

⁶⁰ Monterroso, “Luis Cardoza y Aragón,” 71.

⁶¹ Sergio González Rodríguez, “Un riesgo de rosa era su escudo,” en *Cardoza y Aragón: la voz más alta*. Ed. Marco Vinicio Mejía (Guatemala: Instituto Tecunhumanista, 1989), 41-44, 43-44

la pregunta retórica y dialógica acaban dando a luz un rostro primigenio. La lente de Cardoza es aguda y su pincel rutilante creador de perfiles imposibles, a veces grotescos, otras entrañables, siempre lúcidos. El autor es de nuevo quien mejor define el pulso que lo anima al retratar a sus compañeros de viaje, los otros habitantes de su Vía Láctea: “Ver al personaje de tan cerca que se antoje un poco ridículo, igual que cualquier personaje; sin embargo, me desagrada un desarrollo punitivo. Lo prefiero enaltecedor; en último caso, irónico y dulce; nunca rapaz y pusilánime”.⁶²

Conclusión

En *El río*, el rechazo primero hacia las posibilidades testimoniales de la autobiografía se ve superado por la voraz persecución de lo percibido como inalcanzable. El yo autorreferencial, es decir, su propia existencia, es trascendido y vuelto a crear por medio de la pertinaz prosa poética cardociana. Como Tántalo o Sísifo, el autor recorre un camino eternamente reiniciado a través de una escritura cíclica y recurrente, que traza sus círculos memorísticos inagotablemente. Como el río al mar, su voz fluye proteica y mágica, sierpe de significado pleno e insuficiente que se pregunta y contesta sobre la vida y la muerte, el tiempo y el espacio, la infancia, la realidad y el sueño, la memoria y la imaginación.

La amplia colección de relatos que integran las páginas de *El río* son un modo de escapar del auto-ensimismamiento propio de este tipo de textos, y una constatación de que, tal y como afirma José Amícola, “es la relación que creamos con los otros la que forja nuestra personalidad, pero esto rara vez se percibe en los escritos biográficos que se delinean como la gesta del Yo”.⁶³ El propósito de Cardoza, como señala Rodríguez Cascante, es dar cuenta de una época, crear un espacio para dar voz al otro, conseguir que el lector, concebido como sujeto-receptor activo y cómplice, se plantee su propia época, su propia voz y obtener de él su reflexión y su respuesta hasta convertir “cada frase en prodigio”.⁶⁴ Todo ello, concebido como obra absolutamente artística. Su escritura es siempre urdimbre lírica, poesía esencial cuyo deslumbramiento perpetuo proyecta su realidad más allá de la fuente referencial inspiradora.

⁶² Cardoza, *El río*, 29.

⁶³ Amícola, *Autobiografía como autofiguración*, 209.

⁶⁴ Cardoza, *El río*, 832.

BIBLIOGRAFÍA

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

CARDOZA y Aragón, Luis. *El río: novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. *El brujo*. Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2002.

FRANCO, Sergio R. *In(ter)venciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*. Madrid: Frankfurt am Main-Iberoamericana Vervuert, 2012.

HUERTA, David. "Los surcos de su rostro." En *Luis Cardoza y Aragón: iconografía*, Alba C. Rojo; David Huerta y Alberto Enríquez Perea. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. 9-14.

GONZÁLEZ Rodríguez, Sergio. "Un riesgo de rosa era su escudo." En *Cardoza y Aragón: la voz más alta*, editado por Marco Vinicio Mejía, 41-44. Guatemala: Instituto Tecunhumanista, 1989.

IRIARTE López, Margarita. *El retrato literario*. Navarra: Universidad de Navarra, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LIANO, Dante. "El río: obra contradictoria y total." En *Cardoza y Aragón: la voz más alta*, editado por Marco Vinicio Mejía, 53-55. Guatemala: Instituto Tecunhumanista, 1989.

MAN, Paul de. "La autobiografía como desfiguración." En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Anthropos: Boletín de información y documentación* 29 (1991): 113-118.

MOLLOY, Sivia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MONTERROSO, Augusto. "Luis Cardoza y Aragón." En *Cardoza y Aragón: la voz más alta*, editado por Marco Vinicio Mejía, 67-71. Guatemala, C. A.: Instituto Tecunhumanista, 1989.

PEREIRA, Armando. "Cardoza y Aragón: el río de la memoria." En *Cardoza y Aragón: la voz más alta*, editado por Marco Vinicio Mejía, 79-85. Guatemala, C. A.: Instituto Tecunhumanista, 1989.

POZUELO Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

_____. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2005.

QUAN Rossell, Stella. *No es el fin, es el mar. Crónica y voces de Luis Cardoza y Aragón*. México: Centro de Estudios sobre la Universidad- UNAM, 2004.

RODRÍGUEZ Cascante, Francisco Alberto. *Autobiografía y dialogismo: El género literario y El río: novelas de caballería*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.

SCARANO, Laura. "El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura." *Orbis Tertius* 2, no. 4 (1997): 151-168.

VARGAS Llosa, Mario. Prólogo a *El Quijote y los libros de caballerías* por Edwin Williamson, 11-17. Madrid: Taurus, 1991.

VINICIO Mejía, Marco editado *Cardoza y Aragón: la voz más alta*. Guatemala: C.A. Instituto Tecunhumanista, 1989.