

*La construcción del héroe en *El río*, novelas de caballería de Luis Cardoza y Aragón: de la ejemplaridad individual a la memoria colectiva*

Francisco Rodríguez Cascante*

Resumen

*En este artículo analizo la construcción del héroe en la autobiografía *El río, novelas de caballería* (1986) del escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1901-1992). Estudio el papel de la memoria individual y su relación con la memoria colectiva, puesto que en el texto un héroe autobiográfico, al elaborar sus propias memorias, se conforma como modelo ejemplar, trasladando su proyecto personal al plano colectivo; es decir, la memoria individual adquiere sentido al constituirse en registro histórico de la memoria colectiva. Como hipótesis sostengo, en primer lugar, que la propuesta heroica de Cardoza y Aragón expresada autobiográficamente corresponde a los ideales emancipatorios de los sectores ilustrados críticos de la América Latina de la primera parte del siglo XX. En segundo lugar, afirmo que este proyecto se adscribe epistemológicamente en las narrativas totalizantes de la modernidad.*



¿Habrá ocasión de animar esto un poco, un poco siquiera, y dejarlo caminando antes de mi retorno necesario a otros cielos necesarios?"

"Apuntes sobre la cultura guatemalteca",

El Imparcial, 1945

INTRODUCCIÓN

El río, novelas de caballería es el texto más dialógico de Cardoza y Aragón. Constituye una extensa autobiografía que se construye mediante el fragmentarismo y una negación de la tradición genérica que procura abrir las puertas a la imaginación y la ficción. El texto da testimonio de la inscripción y desarrollo de un sujeto particular en la historia de la cultura ilustrada latinoamericana de prácticamente todo el siglo XX. La amplia riqueza intertextual del discurso autobiográfico cardociano permite al lector aproximarse, entre otros aspectos, a las grandes discusiones en torno a la estética, la política, la literatura y la vinculación del intelectual americano con las culturas hispanoamericanas y europeas. En esta narrativa está presente, también, el esfuerzo por discutir la misma escritura autobiográfica por medio del comentario y la reflexión sobre el género, mostrando el enunciador las posibilidades comunicativas y constructivas del relato autobiográfico. Igualmente, el texto permite leer la argumentación de una autoconciencia en proceso de textualización; es así como se manifiesta el proceso de desarrollo de la memoria individual, desde los recuerdos de la niñez hasta las valoraciones del período de la vejez, todo ello mediante la

exposición de una escritura que asume la ambivalencia como recurso constitutivo.

Por otra parte, paralelamente a esta dimensión, el texto narrativiza la vinculación de este sujeto individual con los proyectos colectivos, es así como el texto es a la vez un testimonio de época, un complejo entramado de las preocupaciones de la sociedad latinoamericana del siglo pasado: las lecturas de la Revolución Mexicana, la Revolución Cubana, el Muralismo, las vanguardias europeas e hispanoamericanas, la década democrática en Guatemala, y muchos otros momentos claves del siglo XX en el subcontinente, muestran los supuestos y los debates de la memoria colectiva.

Este complejo entramado se articula mediante un relato heroico: un sujeto transindividual se narrativiza como héroe y propone un programa estético y político, a la vez que él mismo se plantea en tanto modelo de conducta moral, social y política. En este artículo, me propongo como objetivo analizar este carácter performativo en la construcción heroica, discurso que transita de la memoria individual a la colectiva.

LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE

Las historias de la literatura ofrecen claros ejemplos de la construcción de héroes. Desde Homero hasta Roque Dalton son evidentes las modelizaciones de personajes que encarnan valores sociales legitimados y defendidos. El héroe siempre representa una propuesta moral o ideológica, constituye un codificado modelo de ideales que se proponen para un proyecto político, religioso, literario. Como señala Joaquín Aguirre, "la sociedad engendra sus héroes a su imagen y semejanza o, para ser más exactos, conforme

a la imagen idealizada que tiene de sí misma. Independiente del grado de presencia real de las virtudes en una sociedad determinada, ésta debe tener un ideal, una meta hacia la que dirigirse o hacia la que podría dirigirse" (1996, 1).

En *El río, novelas de caballería*, Cardoza y Aragón elabora un héroe autobiográfico que se propone modelo ejemplar de ética y guía tanto intelectual como política. Esta textualización teorizada de antemano por el primer libro ("*¿Ayer?*") como ficcional¹ sigue en varios aspectos la estructura clásica en el diseño del héroe, tal como es estudiada por Joseph Campbell. Para este autor (1956), el héroe sigue un proceso que básicamente está constituido por seis etapas: a) un llamado a la aventura, b) el rechazo de la llamada, c) la ayuda sobrenatural brindada al héroe por una figura protectora, d) el pasaje del umbral donde debe vencer peligros, e) el viaje iniciático que introduce pruebas, las cuales deben ser superadas² para f) finalmente, regresar al mundo inicial.

La elaboración del héroe-Cardoza se inicia con el llamado a la aventura, justificado por el "atraso" y la monotonía del medio antiguo a principios del siglo XX. Antes se ubica el espacio geográfico donde ha nacido el héroe. Antigua es presentada como el lugar de partida, el corazón del universo, el *locus* donde se obtiene, mediante la niñez, el primer y más importante concepto de patria: "Antigua, Guatemala, mi Antigua mía, por inexistente, con más vehemencia eres real y te veo, Antigua, mito natal y mortal, sonreír azul de tanto cielo" (1986, 133). Pero al lado de ese escenario mítico, está la realidad sociohistórica, la dictadura de Estrada Cabrera, el analfabetismo y un medio social acostumbrado a vivir bajo la tute-

la de gobiernos autocráticos, los que el enunciador censura y denuncia vehementemente.

En este medio se realizan las primeras experiencias vitales del niño Cardoza: las visitas a la cárcel debido al enfrentamiento del padre con la dictadura, la educación escolar, en la cual tuvo como profesor de filosofía al novelista Flavio Herrera, y su vida de joven acomodado: "Era [...] un señorito que entonces lo mantenía la familia, a su vez, en parte, sostenida por los peones de los cafetales" (1986, 149). El texto también inserta parte de la historia familiar del héroe: sus abuelos, el trabajo de su padre, los oficios de la madre y la vida de los hermanos, desarrollada en un ámbito campesino pero sin falta de recursos económicos debido a la posesión de tierras. Elaborando este contexto mágico y represivo a la vez, el enunciador inicia la construcción de una memoria individual que valora la niñez como período definitorio de la identidad colectiva: "Sólo en la infancia vivimos, después se sigue muriendo" (1986, 183). Existe la convicción de que la niñez es poesía, una época en la que lo maravilloso se torna cotidiano y espacio que después se recuerda con nostalgia concedora de la imposibilidad de regresar a esa zona mítica.

El joven no se queda en Antigua. Como cualquier miembro de familia acomodada, su educación debía realizarse en el extranjero y Francia era el mayor modelo de cultura y educación en la época. Sin embargo, en el relato las razones de la partida son formuladas en otro plano: "sentíame encallado en abúlica población somera, engendradora no en un orgasmo sino en un bostezo" (1986, 175). La imagen de la ciudad natal es construida en dos niveles simbólicos: por una parte, el espacio mítico de una niñez feliz, y

por la otra la de un paraíso riguroso, atrasado, lleno de prejuicios y aislado. Esto lo evidencia la creación por parte del enunciador y otros compañeros de escuela de un club de niños suicidas, de los cuales dos cumplieron la promesa.

Antigua era para él un ámbito estrecho donde la cultura ilustrada no llegaba, una sociedad monótona, cobijada bajo el manto de la tradición autocrática, aislada del mundo. El medio se le tornó asfixiante: "Aquella atmósfera, con moralidad de sacristanes o solteronas a quienes la religión impide masturbarse" (1986, 66); y sintió el llamado de la aventura, la necesidad de salir para descubrir experiencias nuevas, ya que le "quedaba chica la infancia" (1986, 66). Es el deseo de libertad la motivación que en el relato lo conduce a buscar otros caminos, recorridos que lo llevarán por el mundo. Esta solicitud de libertad se llena con el viaje a Nueva York y posteriormente a París, a donde llega en busca de la luz³. Francia es el lugar de iniciación, su etapa formativa. Allí abandona la carrera de medicina para dedicarse a la literatura y empezar a descubrir el mundo: "Enajenado ibas en busca de ti y barruntabas que tal vez te encontrarías en la acción imprecisa que te irritaba y en la oscura necesidad de crear" (1986, 194).

En Europa descubre Guatemala. Al igual que Asturias, conoce a Georges Raynaud y se interesa en las culturas indígenas precolombinas⁴ y en el pensamiento latinoamericanista mediante lecturas de Bello, Martí, Hostos, Vasconcelos y Sarmiento. Ya en esa época se afianza en él el concepto de cultura letrada que será su modelo de cultura⁵. En Francia descubre que los cánones culturales europeos son los que se validan internacionalmente, de ahí la necesidad de dialogar con

ellos y la adopción del concepto de "universalidad" en tanto sinónimo de normas culturales occidentales legitimadas y expandidas internacionalmente, al mismo tiempo que los procesos de colonización. "Intuía -afirma- una cultura global compartida, una simultaneidad universal" (1986, 214). La alfabetización del héroe se realiza en París. Allí sus intereses literarios se alejan del modernismo de sus primeros poemas y se maravilla con la literatura francesa, especialmente con los movimientos de vanguardia, que se desarrollaban en la década de los veinte.

Las vanguardias le proponen conceptos como libertad, ruptura con la tradición, modernidad, sorpresa, necesidad de vértigo; en suma, rebeldía. En estas direcciones se orienta el héroe y tales concepciones se van a convertir tanto en su poética como en sus preceptos vitales. Mientras Antigua era monotonía y retraso, París es la moda, la innovación, la sorpresa. En París se deslumbra y descubre la maravilla: "lo único cuerdo era enloquecer y no recuperaré la razón" (1986, 214). Es en esta etapa que Cardoza adquiere su visión de lo que debe ser el "buen arte", basándose en las corrientes estéticas del momento y en el criterio de la innovación vanguardista. Este sistema de apreciación será el modelo que utilizará en la escritura de sus textos poéticos y también con el que evaluará las literaturas latinoamericanas, exigiéndoles normas de calidad para que pudieran "competir" en el mercado simbólico internacional de la época.

El surrealismo es la corriente artística con la que se relaciona más. Se acerca a Breton y su grupo atraído por el irracionalismo estético, la irreverencia y la ruptura. Sin embargo, se aleja de él cuando el movimiento se

politiza hacia la izquierda, lo que, para el enunciador, constituye una inadmisibles contradicción, centrada en la imposibilidad de conciliar el realismo socialista soviético con la libertad imaginativa inherente a la producción artística: "Aquí y allá toqué el surrealismo que vi nacer. Su condena del mundo que nos rodeaba incendió mi corazón. Por momentos viví en lo más alto de mi conciencia. Su furia y altivez resultaron anonadadas por aquello que combatía. Consideré que el surrealismo se había olvidado de sí. Pronto no pude reconocerlo" (1986, 252).

La relación de Cardoza con el surrealismo se observa en todos sus escritos poéticos. Siguiendo sus preceptos escribió *Luna Park* en 1924 y *Maelstrom, films telescopiados* en 1926. En ambos está patente la búsqueda de la innovación y el rechazo de las tradiciones, además de la construcción de imágenes ilógicas y sorprendentes. En el primer poema de *Luna Park* declara: "Nací odiando la monotonía / de las almas en paz./ Odio la llanura / por no accidentada: / ¡Que alfombré la llanura / la senda en donde pasan / galopando las montañas!" (1924, 23). Por su parte, Ramón Gómez de la Serna en el prólogo a *Maelstrom* confiesa: "Todo lo que sea desollar el mundo, revolverle, mostrarle tumefacto para despertar su verdadera idea, me parece muy bien" (1926, 9), lo que da clara imagen de las expectativas estéticas de la época.

También Cardoza dedicó en 1982 un ensayo a Breton: *André Breton atisbado sin la mesa parlante*, donde elabora su propia concepción del surrealismo, cuyo planteamiento general constituye el título del segundo capítulo: "El surrealismo es anterior a su nacimiento y posterior a su muerte". En efecto, para Cardoza la esencia del

surrealismo es intemporal y trascendente. Con base en su concepción del arte, la cual consigna la sorpresa y la libertad imaginativa como núcleo de la invención poética, los rasgos iconoclastas y el alejamiento de la racionalidad constituyen elementos definitorios de la estética, que no pertenecen a una escuela determinada: "El surrealismo a nadie pertenece. Ha sido de todos desde el principio de la humanidad. No hay imagen real del surrealismo. No hay imagen real de nada. Y menos una imagen surreal del surrealismo" (1982, 17). Esta es la razón por la cual Cardoza no abandonó nunca la escritura surrealista, entendida como el fundamento de la escritura poética, no la adscripción a la escuela de Breton, la que le mereció la más estricta censura por involucrarse políticamente.

Considero que en este momento se consolida la más firme posición estética de Cardoza y Aragón: la necesidad de separar el arte de la política. En el plano estético construye como norma la calidad intemporal del arte, el cual consiste en la estética de la modernidad: una concepción autónoma y aurática cuyos cánones tienen su base en los paradigmas artísticos ilustrados centro-europeos. Por otra parte, en el nivel político, establece la urgencia de la participación directa en favor de los desposeídos, adhiriéndose al marxismo que conoce también en esta etapa parisina. Esteticismo de vanguardia en el arte y socialismo no partidario en política serán sus dos frentes de batalla, a los que —y aquí está una de las particularidades más importantes de su pensamiento y de su praxis— a diferencia de su época, consideraba diametralmente incompatibles.

A partir de la escuela surrealista y de sus "errores", el héroe-Cardoza

construye el paradigma de su rebeldía ante los partidos políticos y ante las escuelas estéticas, fundamentalmente frente a cualquier intento de someter el arte a intereses partidarios o ideológicos. Así va a rechazar toda normativa, excepto la que confiere libertad imaginativa a la estética: "El llamado más puro me lo hacían mi edad, las lecturas, los amigos, las proposiciones del arte y de la sociedad ocuparon el sitio más ardiente de mi ánimo: tomaba un bien propio y mía fue para siempre la pasión por la belleza y la libertad" (1986, 398).

En París inicia el héroe sus aventuras por el mundo: viaja a Italia y a Marruecos. De este viaje escribió Cardoza la crónica *Fez, ciudad santa de los árabes*⁶, texto que plantea una visión de la complejidad del mundo musulmán⁷. También visita La Habana, donde conoce a García Lorca y escriben juntos un texto iconoclasta: *Adaptación del Génesis para music hall*, el que no concluyen y nunca fue editado. En La Habana, la *Revista de Avance* le imprime en 1930 un pequeño libro de poesía: *Torre de Babel*. Una vez formado se dirige a Nueva York en calidad de cónsul del presidente Lázaro Chacón, cargo que ocupa durante 10 meses, ya que renuncia ante el arribo a la presidencia de Jorge Ubico en 1931. Esto pone en evidencia la conformación de su carácter y sus sostenidos principios morales que se caracterizaban por un frontal rechazo a las dictaduras: "mandé al demonio el consulado y no podía volver a Guatemala" (1986, 357). Así que regresa a París y al año siguiente se exilia en México, país que constituye su segunda patria. Ya para estas fechas el joven adolescente de la burguesía antigüeña no existe, se ha convertido en un intelectual que defiende las causas de las grandes mayorías.

Su estadía en el México posrevolucionario es de fundamental importancia y constituye uno de los libros más extensos de *El río*, junto con el dedicado a Francia ("París") y el que corresponde a Guatemala ("Dura patria"). En México están en pleno apogeo el nacionalismo cultural, la escuela del muralismo y las doctrinas del realismo socialista estaliniano como directrices para la producción artística. El enunciador arriba con firmes convicciones políticas y estéticas. Rechaza el realismo socialista por considerarlo maniqueo y estereotipado, prefiere la generación del Ateneo (Alfonso Reyes, Julio Torri, Enrique González Martínez, Martín Luis Guzmán, Alfonso Caso) y se vincula con el grupo de *Los Contemporáneos* (Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Xa-

vier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz y Enrique González Rojo), ya que estos dos últimos grupos comparten sus concepciones estéticas.

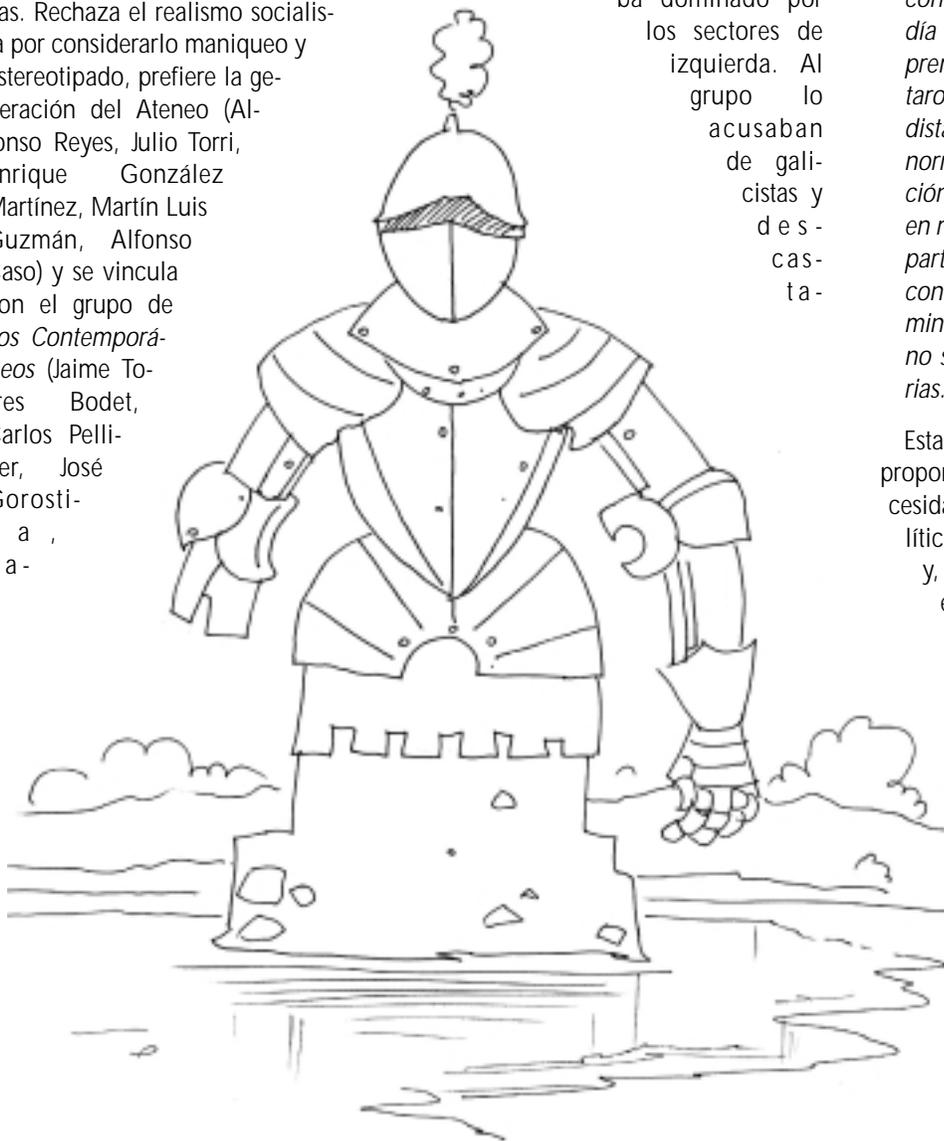
De la generación del Ateneo se relaciona más con Alfonso Reyes, al que conoció en París y a quien admira por su enciclopedismo. Con *Los Contemporáneos* trabó amistad debido a su marginación del medio, porque

el campo cultural estaba dominado por los sectores de izquierda. Al grupo lo acusaban de galicistas y descastados.

dos, igual que a la generación del Ateneo. Tal hecho llenaba de indignación al héroe, quien se oponía a los recetarios estéticos marxistas y por esta causa sufrió la incompreensión y el repudio; no obstante proclama la defensa insobornable de sus principios, poniendo como modelo la libertad creativa frente un medio dogmático y hostil:

Lo que en tantos ha sido conflicto insalvable, lo vivía y lo vivo con segura concordia. No prendía velas a Stalin, y quienes las prendían me persiguieron, intentaron acabar conmigo, que vivía distante de quienes propugnaban normas sectarias para la creación. Este intelecgr, nunca ha sido en mí dualidad. He concertado la participación activa y peligrosa con la seguridad de que los determinismos y exigencias mecánicas no son sino estupideces transitorias. (1986, 375)

Esta ejemplaridad, que en *El río* propone, por un lado, distinguir la necesidad de la activa participación política en favor de la justicia social, y, por el otro, defender a capa y espada los criterios artísticos contruidos a partir de su etapa parisina, es planteada como paradigma de honestidad del intelectual latinoamericano del siglo XX. La propuesta no tiene que ver con el descastamiento ni con la evasión de la realidad que era evidente en *Los Contemporáneos*, sino, por el contrario, con una separación entre estética y política que



se oponía a los partidismos reductores⁸. En México el sujeto autobiográfico trabaja en el periódico El Nacional y “entra sin salario a impartir cursos que ofrecía la Universidad Obrera” (1986, 376), reforzando la integridad del modelo que propone el texto.

Aspecto fundamental de esta construcción autobiográfica es el ejercicio que el enunciador realiza de la crítica de artes plásticas, especialmente de la escuela del muralismo. Su análisis consiste en un examen de la pintura contemporánea de México con base en sus tres exponentes más legitimados: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. La valoración de los dos primeros, aunque destaca sus importantes aportes, es negativa, debido a que defendieron la estética estalinista⁹. Orozco, por el contrario, es altamente apreciado por su distanciamiento de tales cánones. Sintetizando, sentencia: “Rivera quiso gustar; Orozco, pintar; Siqueiros, contender” (1986, 470).

En este enfrentamiento con los sectores dominantes del campo cultural mexicano de la década de 1930, el momento de mayor tensión se debió a una controversia con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fundada en 1934, que era dirigida por miembros del Partido Comunista Mexicano. La polémica se desató por la diferencia de criterios sobre estética, así que se organizó un diálogo público en 1936 entre Cardoza y miembros de la LEAR. El enunciador afirma que lo que se proponía el grupo era abatirlo, ya que se divulgó el acto y se informó que iba a atacar a la Unión Soviética. El relato es una auténtica prueba de valor frente a unos enemigos dogmáticos y violentos. No obstante, el héroe se conduce seguro al enfrentamiento: “Supuse lo que ocurriría pero sólo he tenido miedo a

tenerlo y acudí al patíbulo con tranquilidad, seguro de mi conducta” (1986, 583). En el enfrentamiento, plasma sus ideales, confiado en la defensa de los mejores criterios. La narración es un texto pedagógico donde una multitud engeguizada se niega a escuchar la verdad y un héroe es cruelmente ajusticiado en una lucha entre la luz y la oscuridad, entre el atraso y el progreso:

No se conocían aún las grabadoras y las estenógrafas permanecían inmóviles cuando hablaba queriéndome explicar y queriendo mitigar el tumulto. En vano reclamé que las estenógrafas recogieran mis argumentos: fue un linchamiento ideológico, se quemaba al hereje, se le leía el catecismo, se establecía precedente con la mejor intención y tal rigidez inverosímil, que se diría soy exagerado, cuando en verdad me quedo corto. [...] Amigos más o menos conformes con mis ideas, decidieron no tomar parte por la parcialidad. Desde luego, era inútil argüir con la Santa Inquisición. Me batí solo denodadamente. El público ad hoc me interrumpía con griteríos sin fin. Según ellos, adalides de un marxismo totémico, de un clericalismo, era yo esa abominación: ¡un formalista! Vivía anacronismo del futuro: en la LEAR estuve medio siglo adelante. Fui un ruiñeñor entre pingüinos. (1986, 583)

La estética del realismo socialista fue una poética importada en América Latina durante las décadas del 30 y el 40. Ese conjunto de recetas que procuraban orientar hacia la revolución fue considerada por Cardoza un verdadero retraso y una afrenta a sus concepciones estéticas. Por eso el enunciador se modeliza en tanto sím-

bolo del progreso estético y se propone como un adelantado entre un conjunto de militantes masificados y sometidos a las normas exportadas por la Unión Soviética. Este rechazo de los preceptos estético-políticos de los sectores dominantes del campo cultural, le conducen al enfrentamiento con Diego Rivera, quien pidió su expulsión de México, debido a la publicación en 1940 de *La nube y el reloj*, donde Cardoza, defendiendo sus posiciones estéticas, valoraba como principal el trabajo de Orozco ante el de Rivera y Siqueiros. Pese a tales circunstancias el autor no salió de México, sino continuó su trabajo crítico en el campo de las artes además de su vigilia por los problemas políticos guatemaltecos.

En *La nube y el reloj*, Cardoza recuperaba para la crítica de artes plásticas sus planteamientos estéticos, especialmente el concerniente a identificar los movimientos estéticos latinoamericanos que pudieran dialogar con los códigos centro-europeos e incorporarse con ellos al canon internacional: “Con Diego Rivera y José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros forma la gran trinidad que, frente a la tradición europea, ha situado universalmente a la plástica de América” (1940, 85), criterio que en *Pintura contemporánea de México* teoriza con mayor precisión: “Nuestro clasicismo es la incorporación orgánica de lo universal a lo propio, para hacerlo propio y universal” (1988, 205). Esta dialéctica entre lo nacional y lo internacional forma parte de la recepción cardociana de los metarrelatos de la modernidad. Tal perspectiva incluía el legado de las culturas precolombinas, cuyas producciones eran estimadas de gran calidad estética. Por ejemplo, a las esculturas mayas las considera “como manifestaciones de arte en su más puro estado” (1940, 11). Insertar-

se en la "universalidad" constituía para los intelectuales latinoamericanos de casi todo el siglo XX ingresar a la modernidad. Para Cardoza, esta inscripción no significa el rechazo de las tradiciones ni de las culturas locales, sino una recuperación de las mismas para ingresar con ellas al mundo moderno.

La salida de México no se debió a las presiones de los estalinistas, sino a la situación política de Guatemala. En 1944 se producen los acontecimientos que conducen al derrocamiento de Ubico por los sectores que le adversaban. Es la Revolución Guatemalteca, el acontecimiento más importante en la vida de Cardoza y Aragón, el que se constituye en *El río* en las circunstancias que más pruebas le exigen al héroe, todas ellas relatadas en el penúltimo libro "Dura patria".

MEMORIA E IMAGINARIO SOCIAL

Mediante el recuento de las aventuras y pruebas, el enunciador va construyendo una densa y compleja narración donde fija una memoria individual de las grandes polémicas estéticas y políticas de su época: el vanguardismo europeo y latinoamericano, el nacionalismo mexicano, el liberalismo.

Recordar, incluso a sabiendas del carácter ficticio anuncia-



do, instaura –entre muchos otros– espacios semánticos de ejemplaridad, en los cuales el héroe no se deja subyugar por un medio "atrasado" y hostil al "progreso". El texto se convierte en este nivel en un relato de causas nobles y de servicio social que se transporta de la memoria individual a la colectiva: "He sido un hombre medido en mi vocación, y mi vocación misma también me ha ligado más a mi pueblo que resuena en mí desde mi infancia" (1986, 605). La memoria individual no tiene sentido como acto solipsista, sino como puente hacia los sectores populares, quienes participan en una lucha contra la opresión y la injusticia, causas que tienen toda la simpatía del sujeto autobiográfico y hacia las cuales dirige sus proyectos vitales.

En el libro "Dura patria", *El río* conduce el relato heroico a un propósito básico: constituirse en registro de la memoria colectiva, como parte del programa ideológico-político del enunciador, es decir, mostrar las contradicciones y las injusticias de la sociedad guatemalteca. En este sentido *El río* es también un texto sobre la función de la autobiografía como documento para la memoria social¹⁰.

En su estudio sobre las relaciones entre la historia y la memoria, Jacques Le Goff plantea que la memoria es uno de los elementos base de la identidad colectiva, más aún "L'absence ou la perte volontaire ou involontaire de mémoire collective chez les peuples et les nations peut entraîner de graves troubles de l'identité collective" (1988, 108). También señala que el estudio de la memoria social es fundamental en el análisis histórico porque ella da muestra de la percepción que los grupos humanos tienen de su pasado y de su presente. Por otra parte, la memoria y su recuperación o su

olvido, tiene que ver con la lucha por el poder. La representación del pasado modeliza el presente y el futuro, y los distintos grupos que integran las sociedades se interesan por privilegiar los modelos que sean acordes con sus intereses sectoriales. Es por ello que "Se rendre maître de la mémoire et de l'oubli est une des grandes préoccupations des classes, des groupes, des individus qui ont dominé et dominent les sociétés historiques. Les oublis, les silences de l'histoire sont révélateurs de ces mécanismes de manipulation de la mémoire collective" (1988, 109). La memoria histórica no se manifiesta como una estructuración ingenua ni homogénea que es herencia compartida en igual medida por todos los sectores sociales. Existen mecanismos que procuran manipular las representaciones identitarias para dominar a otras comunidades:

La mémoire est un élément essentiel de ce qu'on appelle désormais l'*identité* individuelle ou collective, dont la quête est une des activités fondamentales des individus et des sociétés d'aujourd'hui, dans la fièvre et l'angoisse. Mais la mémoire collective est non seulement une quête, c'est un instrument et un objectif de puissance. Ce sont les sociétés dont la mémoire sociale est surtout orale ou qui sont en train de se constituer une mémoire collective écrite qui permettent le mieux de saisir cette lutte pour la domination du souvenir et de la tradition, cette manipulation de la mémoire. (1988, 175)

Es por ello que, así como en los grupos sociales, existe una lucha¹¹ por la verosimilitud en la construcción de la memoria, también en las diferentes perspectivas historiográficas las discu-

siones sobre el lugar de la memoria juegan un papel de primera importancia. En esta dimensión, *El río* en tanto texto autobiográfico, ingresa en la lucha del mercado simbólico con el fin de discutir y rebatir las representaciones sobre la memoria histórica guatemalteca, e insistir en la validez del proyecto socio-político y estético que propone y en las grandes contradicciones sociales de un país dominado históricamente por las dictaduras: "No es una síntesis económica, política y social la que esbozo en algunas de estas páginas. Sino un esquema de síntesis del sentido y del carácter del proceso histórico" (1986, 603).

DE LA MEMORIA INDIVIDUAL A LA COLECTIVA

"Dura patria" reproduce la introducción de *Guatemala, las líneas de su mano*, "Lo mejor de mi vida", para recuperar el relato del ingreso del enunciador a la lucha popular que estaba derrocando al dictador. En este nivel, el discurso autobiográfico profundiza en el relato de causas nobles y en un modelo sobre la moral política¹². El héroe llega a la Revolución dispuesto a luchar no por él sino por la colectividad; es un sujeto que tiene una misión asignada de antemano por la "justicia"¹³ para beneficio de los demás: "Había venido a sacudirme junto con mi pue-



blo, a bañarme en él, en su dolor y su esperanza. Me afligía el medio y me enardecía, precisaba gritar mi execración a los opresores" (1986, 616).

El enunciador retoma la construcción sobre "el pueblo" que ya manejaba en *Guatemala, las líneas de su mano* (1955) para proponerlo como la base de todas las reivindicaciones, a la vez que como el sujeto protagonista de las acciones revolucionarias. En este nivel, maneja la dicotomía marxista que enfrenta explotadores (la burguesía) y explotados (el pueblo). Los segundos son el motivo de la lucha y los primeros el enemigo, a quienes les reclama su falta de moral: "No ignoraba que la patria de estos comerciantes es la plusvalía" (1986, 614) y se distancia de ellos porque lo querían sobornar para que dejara la causa por la que luchaba. Le ofrecen negocios porque sospechan que él va a desempeñar altas funciones, sin embargo la moral está antes que el dinero y el placer: "Fui defraudando a los supuestos admiradores" (1986, 614). Junto con su dialogismo y fragmentarismo estructural, desde el punto de vista epistemológico, el texto asume algunos binarismos característicos de las formas de saber propias de la modernidad: justicia-injusticia, explotadores-explotados, atraso-progreso y burguesía-proletariado. No obstante, la asunción de dichas contraposiciones no expresan valoraciones maniqueas, sino que dan cuenta de las contradicciones socio-políticas del siglo XX.

El sujeto autobiográfico se dedica a su misión: lucha hasta la caída de Ubico y una vez instaurado el gobierno democrático de Arévalo trabaja para la organización obrera, funda en 1945 la *Revista de Guatemala* y la Casa de la Cultura, a la vez, como diputado al Congreso "logró en la Asam-

blea Legislativa: dar a los trabajadores, como arma de lucha, con carácter de fiesta nacional y día de asueto pagado, el 1 de mayo, y el establecimiento de relaciones diplomáticas con la URSS. A muchos tontos se les pusieron los pelos de punta" (1986, 639). Él se muestra defendiendo la ética y la justicia, y trabajando en solitario para los sectores populares urgidos de cambios. El héroe sigue laborando para la revolución en medio de difíciles pruebas impuestas por sus enemigos y por el medio: "viví día con día en la mira yanqui, de los oligarcas y los militares" (1986, 615-616). Gracias al establecimiento de relaciones con la Unión Soviética, el gobierno de Arévalo encontró una forma de sacarlo de Guatemala: lo envía de ministro en Noruega, Suecia y la Unión Soviética; sin embargo, el trabajo de diplomático no significó ni placer ni enriquecimiento, sino una dura labor difícil e inestable: "Casi diez años estuve en grandes apuros económicos y en incesante sobresalto" (1986, 627).

De regreso a Guatemala, por su afán de servir al pueblo, los sectores dominantes lo siguen persiguiendo y ni siquiera los comunistas lo aceptan debido a que no era hombre de partido. El enunciador no encuentra ni un lugar donde vivir porque su nombre estaba prohibido. Todas estas pruebas van delineando su "triste figura caballeresca" (1986, 127). En 1948 asiste como representante del gobierno guatemalteco a la Novena Conferencia Panamericana celebrada en Bogotá, donde lee una ponencia denunciando el colonialismo en América. En ese momento asesinan a Jorge Eliécer Gaitán, un carismático líder popular, lo cual genera una ola de violencia y protestas callejeras. Sus enemigos lo acusan de ser el organizador del levantamiento popular conocido como el "Bogotazo" que dejó miles de

muerdos, saqueos y represión. Esto tiene serias consecuencias: Arévalo le pide no regresar a Guatemala y tampoco puede volver a formar parte del cuerpo diplomático.

Se dirige a México y después a Francia (permanece allí de 1948 a 1950), donde sigue su lucha por las causas populares: es nombrado presidente del Comité de Ayuda a la República Española y en 1950 regresa a Guatemala, para trabajar por la Revolución durante el gobierno de Arbenz, apoyando en todo momento la reforma agraria hasta que en 1953, por presiones del ejército, se exilia nuevamente en México. Allí sigue empeñado en sus ideales, manteniendo el altruismo y alejado de cualquier condicionamiento: "No me he ocupado de mi pueblo por temporadas. Cuando he discrepado con fuerzas políticas ha sido siempre por voluntad de servir sin el más mínimo interés personal. Osaría declarar que con modestia y lealtad" (1986, 665).

En 1954 organiza en México la Sociedad Amigos de Guatemala que pretendía luchar contra la intervención estadounidense y recuperar el poder. En ese mismo año, consigue la colaboración de Lázaro Cárdenas y de José Vasconcelos para denunciar la agresión al Guatemala. También critica la decisión de Arbenz de renunciar, y expresa que se debió resistir. Nunca desiste de las grandes causas y más bien se convierte en alentador de un Arbenz decaído para que reintentara retomar el poder: "Después de la catástrofe de 1954 lo defendí, lo apoyé y lo alenté con el ánimo de organizar la resistencia y la reconquista de un poco de libertad" (1986, 731). Sin embargo, esto no es ya realizable.

El proyecto político deviene imposibilidad, las circunstancias históricas reinstalaron la dictadura y la Revolu-

ción de 1944 quedó como un proyecto reformista fracasado por su asociación con el comunismo y debido al temor de los Estados Unidos de que se formara un Estado socialista cerca de su frontera. A pesar de esta derrota, el idealismo del enunciador se mantiene con la causa revolucionaria, esperando en el devenir de la historia, que, según él, conducirá inevitablemente hacia senderos de paz, progreso, libertad y socialismo.

PERFORMATIVIDAD Y CONTRADICCIÓN

El héroe se construye en *El río* de forma ambivalente. En primer lugar, como un sujeto iconoclasta, rebelde, enemigo de los dogmas, distante de los partidos y las doctrinas políticas estructuradas, ajeno a las doctrinas del realismo socialista y a cualquier corriente estética predefinida, en fin, un defensor de la libertad. En segundo lugar, como un sujeto ejemplar que defiende la justicia a todo precio, un simpatizante de las causas populares, un moralista que reclama los comportamientos inadecuados de aquellos que están en contra del pueblo y a favor de intereses personalistas o burgueses, un individuo que propone como modelo humano su intachable conducta ética y revolucionaria. Como señala Méndez de Penedo "en lo hondo, paradójicamente y en simétrica tensión el Cardoza moralista y el Cardoza iconoclasta" (2001, 193).

Pero más allá de esta ambigüedad, está el sujeto incomprendido que conoce la realidad y asume su idealismo como modelo impostergable, sabedor de sus certezas, frente a una sociedad indiferente, incapaz de admitir un modelo ajeno a la miseria humana. Al igual que el Quijote, he aquí su tragedia, su profunda imposibilidad. Ante

esto sólo le queda perseverar en su más íntima realidad: "Precisamente por tal discernimiento, me volví indeseable, y para bien de todos, yo no sabía renunciar a mis convicciones, abdicar en forma alguna o simular conformidad, pero lo clave consistía en que captaba la realidad de modo totalmente distinto al suyo" (1986, 736).

Mediante esta construcción heroica, *El río, novelas de caballería* se convierte en registro histórico de la memoria colectiva guatemalteca. A través de los proyectos defendidos y rechazados por héroe, y de los recuerdos que elabora de la sociedad que le tocó vivir, el texto deviene un documento imprescindible para las culturas del subcontinente, donde es posible leer las preocupaciones y los programas sociales, políticos y estéticos de toda una época en América Latina.

Asimismo, es un escrito pleno de las tensiones de su época. Una las principales es la contradicción entre la propuesta de asumir la paradoja y la ambivalencia de la realidad al mismo tiempo que construye un héroe ejemplarizante, modelo de una estricta moralidad, que censura lo que se opone a sus programas político y estético. Tales tensiones son comprensibles debido al hecho de que las formas de conocimiento asumidas por el enunciador son los modelos epistemológicos de la modernidad fundados en relaciones binarias: culturas bajas-culturas altas, justicia-injusticia, explotadores-explotados.

CONCLUSIÓN

El río, novelas de caballería es un texto dialógico. Su misma concepción estructural asume la crisis del sentido, característica contemporánea de un género que ha perdido la confianza en su referencialidad. Cardoza efec-

túa su polémica con la autobiografía presentando su propia poética del género y reflexionando en su proceso constructivo. A esto se añaden el fragmentarismo, las citas y los desplazamientos temporales que conducen a la metáfora del río y su continuo transcurrir, al igual que los recuerdos.

Esta autobiografía construye un héroe autorreferencial que se presenta como modelo ejemplar en una vida plena de viajes y de responsabilidades. Desde su estancia en París hasta su exilio mexicano, el héroe va hilando por medio de su memoria individual acontecimientos, teorías, discusiones, que cobran sentido en el plano de la colectividad. El héroe se propone como modelo de actuación política y estética. En sus memorias la censura es una de sus constantes para aquellos que no valoraban sus posiciones y sus ideas sobre la política, la sociedad y la estética. Pero junto a esta figura moralista está el otro lado del héroe: la rebeldía. En toda su vida nunca se adscribió a ninguna corriente estética ni a ningún partido político, para defender el más caro de sus ideales: la libertad de la imaginación. Sin embargo, más allá de sus conductas individuales el héroe reconstruye su época mediante la memoria, una memoria que cobra validez en tanto representación de los proyectos colectivos en los cuales se vio involucrado el sujeto autobiográfico.

Una de las mayores tensiones de *El río*, *novelas de caballería* es la contradicción entre esa propuesta textual de asumir la paradoja y la ambivalencia de la realidad y la construcción de un héroe ejemplarizante, modelo de una estricta moralidad que se mueve en el binarismo lógico y censura lo que se opone a sus programas político y estético. Tales contradicciones son comprensibles debido al hecho de que las

formas de conocimiento asumidas por el enunciador son los modelos epistemológicos de la modernidad fundados en lógicas binaristas que aparecen claramente expuestas en *El río*: culturas bajas / culturas altas, justicia / injusticia /, explotadores/ explotados, oposiciones que de acuerdo con la propuesta ideológica del texto se resolverían cuando la sociedad arribase al socialismo. Este proyecto fue una importante opción que ofreció la modernidad ante sus propias contradicciones y exclusiones. *El río*, *novelas de caballería* adscribe a este metarrelato propio de una intelectualidad crítica que no renunciaba a los ideales de transformar la sociedad capitalista en un mundo de justicia social. Esta es justamente la propuesta cardociana mediante la construcción de un héroe que promueve su modelización como el camino del futuro, transformándose permanentemente en el caballero de las grandes utopías.

NOTAS

¹ Indica el enunciador: "La imaginación crea recuerdos; éstos se escriben, cuando se tiene desvergüenza, como yo ahora, cuando son más ficticios" (1986, 16).

² Señala Campbell: "Once having traversed the threshold, the hero moves in a dream landscape of curiously fluid, ambiguous forms, where he must survive a succession of trials. This is a favorite phase of the myth-adventure. It has produced a world literature of miraculous tests and ordeals. The hero is covertly aided by the advice, amulets, and secret agents of the supernatural helper whom he met before his entrance into this region. Or it may be that he here discovers for the first time that is a benign power everywhere supporting him in his superhuman passage" (1956, 97).

³ Dice el enunciador: "convengo, con entusiasmo, en que París es particular-

mente cordial y, por motivos plurales, incomparable y única" (1986, 616).

⁴ De la versión francesa realizada por Raynaud de *El Rabinal Achí*. Cardoza realiza una traducción al español. Véase: *Rabinal-Achí. El varón de Rabinal*. Trad. y prólogo de Cardoza y Aragón. México: Editorial Porrúa, 1972. A pesar de su interés por las culturas indígenas el autor no estudió ni las lenguas ni sus especificidades étnicas. Sus observaciones sobre estas sociedades siempre son apreciaciones de orden general.

⁵ Con el propósito de ofrecer un retrato de la cultura de la época, indica el enunciador: "Poco antes había muerto Juan Gris; Lindbergh, cruzado el Atlántico. Arturo Uslar Pietri urdía planes de las futuras *Las lanzas coloradas* y se ocupaba Alejo Carpentier con la vida y las costumbres de los negros de Cuba. Con un ojo azul de la reyerta de la madrugada, aparecía Robert Desnos mientras Félix Pita Rodríguez componía romances y como era amigo de Vicente Huidobro le pedía ejemplares de su última *plaque* impresa en buen papel" (1986, 205). Se trata de la cultura de los hombres ilustres y sus "creaciones".

⁶ Luis Cardoza y Aragón. *Fez, ciudad santa de los árabes*. México: Editorial Cultura, 1927.

⁷ Véase: Marco Vinicio Mejía. "La aventura africana de Cardoza y Aragón". *Cardoza y Aragón: la voz más alta*. Ed. Marco Vinicio Mejía. Guatemala: Colección Rial Academia, 1989, 57-66.

⁸ En *Círculos concéntricos* Cardoza rechaza la estética que se producía en la ex-Unión Soviética: "El populismo, el arte simplificado sólo para fines de mera propaganda, el esquematismo de la 'novela rosa' soviética con su héroe positivo obligado, su 'happy end', sus personajes planos, deshumanizados, carece de real y profunda dimensión humana. Fue un arte antirrealista que estereotipó personajes y no creó grandes libros. Están aparte, precisamente por tener otro entendimiento de ello, un Sholjov, un Alexei Tolstoy, etc. No creo que sea rápido el cambio, no lo ha sido

en sociedad alguna. Evtushenko, Voznessensy, etc. Pero es una realidad que avanza ese cambio, y eso es lo que hay que destacar" (1967, 162).

⁹ Sobre los tres pintores expresa: "A Orozco, Rivera y Siqueiros se les denomina Los Tres Grandes. Los Tres Grandes son dos: Orozco. Rivera y Siqueiros defendieron la estética del stalinismo, la cual además de error es horror" (1986, 483).

¹⁰ Así como también lo es sobre estética, crítica literaria y poética. Pero a la vez es un conjunto fragmentario de ricas reflexiones sobre la vida, la infancia y la muerte, especialmente en el primer libro "¿Ayer?" y el último "Mar". Para apreciar con detalle la complejidad y la riqueza de estas dimensiones sugiero el imprescindible libro de Lucrecia Méndez de Penedo *Memorie controcorrente. 'El río, novelas de caballería' de Luis Cardoza y Aragón*. Roma: Bulzoni Editore, 2001.

¹¹ Al respecto, afirma Le Goff que "La mémoire collective fait partie des gros enjeux des sociétés développées et des sociétés en voie de développement, des classes dominantes et des classes dominées, luttant toutes pour le pouvoir ou pour la vie, pour la survie et pour la promotion" (1988, 174).

¹² Así como en otros libros y secciones es un discurso sobre la estética, sobre la muerte, crítica de pintura, poesía narrativa, filosofía mística, crítica aforística. Todo esto muestra la riqueza y la pluralidad del texto.

¹³ En el ensayo "Apuntes sobre la cultura guatemalteca" publicado en el periódico guatemalteco *El Imparcial* en 1945, Cardoza se construye también a sí mismo como el portador de una misión especial encargada por las fuerzas del destino, un sujeto capaz de transformar la realidad, pero, como el típico héroe, sin estabilizarse en ningún sitio: "Mi retorno no entraña para nada y de ninguna manera, el abandono de mis cosas: en las que he servido mejor, y no por un propósito únicamente patriótico, sino por ineludible mandato de mi destino. [...] He venido, amigos, como respues-

ta a tal amargura, a tal espantoso escepticismo. [...] ¿Habrà ocasión de animar esto un poco, un poco siquiera, y dejarlo caminando antes de mi retorno necesario a otros cielos necesarios?" (1995, 71-72).

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Joaquín. 1996. "Héroe y sociedad: el tema del individuo superior en la literatura decimonónica". *Revista Literaria Especulo*. 3 (junio): 1-12. [En línea] www.ucm.es/info/especulo/numero3/hero3.htm [consulta: 02 de octubre, 2002].

Campbell, Joseph. 1956. *The Hero With a Thousand Faces*. New York: Meridian Books.

Cardoza y Aragón, Luis. 1924. *Luna Park*. París: Sainte-Catherine a Bruges. Prólogo de José Frías.

---. 1926. *Maelstrom. Films Telescopiados*. París: Editorial Excelsior.

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

---. 1940. *La nube y el reloj*. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma.

---. 1945. "Apuntes sobre la cultura guatemalteca". *Para deletrear el nombre de los colores*. Guatemala: Editorial Cultura, 1995, 65-75.

---. 1955. *Guatemala, las líneas de su mano*. México: Fondo de Cultura Económica.

---. 1967. *Círculos concéntricos*. México: Universidad Veracruzana.

---. 1982. *André Breton. Atisbado sin la mesa parlante*. México: Universidad Nacional Autónoma.

---. 1986. *El río, novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica.

---. 1988. *Pintura contemporánea de México*. 2da. edición. México: Ediciones Era.

Le Goff, Jacques. 1988. *Histoire et mémoire*. París: Gallimard.

Mejía, Marco Vinicio. 1989. "La aventura africana de Cardoza y Aragón". *Cardoza y Aragón: la voz más alta*. Ed. Marco Vinicio Mejía. Guatemala: Colección Rial Academia, 57-66.

Méndez de Penedo, Lucrecia. 2001. *Memorie controcorrente. 'El río. Novelas de caballería' de Luis Cardoza y Aragón*. Roma: Bulzoni Editore.

---. 2001. "Travesía a contracorriente: *El río, novelas de caballería* de Luis Cardoza y Aragón". *Cultura de Guatemala*. Segunda época. XXII. III (setiembre-diciembre): 183-195.

Rabinal – Achí. El Varón de Rabinal. 1972. Trad. y prólogo de Luis Cardoza y Aragón. México: Editorial Porrúa.