

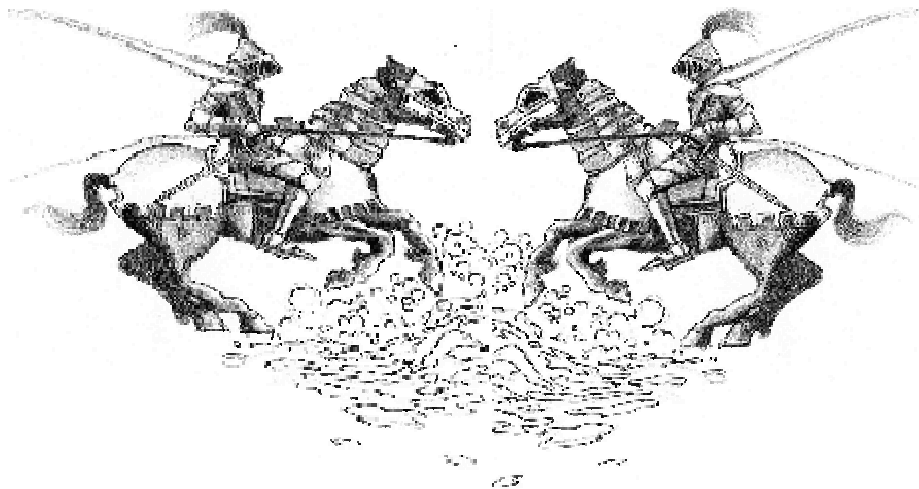
# La problemática del género literario: una lectura de

## *El río, novelas de caballería* de Luis Cardoza y Aragón

*Francisco Rodríguez Cascante<sup>1</sup>*

### Resumen

El presente trabajo examina brevemente, en una primera parte, las concepciones del género literario en Aristóteles, Oscar Tacca, Roberto Fernández Retamar, Hans Robert Jauss, Mijaíl Bajtín y Roland Barthes. Luego, en una segunda parte, se efectúa una discusión de esta categoría en un estudio de caso: una aproximación al texto autobiográfico *El río, novelas de caballería* del escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón.



### Introducción

La revisión del problema genérico debe partir del primer intento de sistematización del fenómeno literario: *La poética* de Aristóteles, para con base en ella considerar los distintos aportes que históricamente se han realizado. En este artículo me propongo, en primer lugar, esbozar algunas reflexiones que sobre el género han efectuado, a partir de Aristóteles, algunos autores contemporáneos: Oscar Tacca, Roberto Fernández Retamar, Hans Robert Jauss, Mijaíl Bajtín y Roland Barthes. Esta

---

<sup>1</sup> Profesor de la Universidad de Costa Rica. Sede de Occidente

dimensión tiene como objetivo observar el desarrollo histórico de la categoría de "género". En segundo lugar, a partir de esta exposición, comento la asunción y problematización que de la citada noción efectúa Luis Cardoza y Aragón en su autobiografía *El río, novelas de caballería*.

Como hipótesis planteo que Cardoza asume el género en dos niveles: a) mediante una discusión teórica que niega la tradición que jerarquiza la división genérica; y, b) por medio del ejercicio de escritura que realiza el género como un espacio dialógico de interrelaciones y lo entiende en tanto una escritura ficcional.

## La discusión sobre los géneros

Aristóteles entendía la "poiesis" como la imitación de la realidad sensible. Tal circunstancia permitía aprehender la forma de las cosas a través de la percepción:

Parece cierto que dos causas, y ambas naturales, han generalmente concurrido a formar la poesía. Porque lo primero, el imitar es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales, que es inclinadísimo a la imitación, y por ella adquiere las primeras noticias. Lo segundo, todos se complacen con las imitaciones (1968,31).

Para Aristóteles, todas las artes imitan, pero no en el sentido de copia o reproducción, ya que como indica Juan Carlos Ghiano, para el estagirita "poeta es tanto el que imita lo que normalmente o moralmente podría ser, como el que imita lo que es. El poeta imita o representa una acción conforme a la 'verosimilitud', pero una acción construida o dispuesta por él" (1961, 46).

Sin embargo, la imitación no se realiza del mismo modo en todos los casos, depende de tres factores: con qué medios, qué cosas y cómo. De estos factores surgen los géneros literarios. Así el diálogo caracteriza la tragedia y la comedia, además de los caracteres, el lenguaje y las ideas:

La epopeya y el poema trágico, igual que la comedia, la poesía ditirámbica y, en gran parte, la música de flauta y la música de cítara, son, de una manera general, imitaciones. Pero se diferencian entre sí de tres maneras: pues, o bien imitan por medios diferentes, o bien imitan cosas diferentes, o bien imitan de manera diferente y no igual del mismo modo (1970, 79).

Estos criterios para la distinción del género se ponen de manifiesto, por ejemplo, cuando indica la diferencia entre la comedia y la tragedia, mediante el principio del objeto de la imitación:

La misma diferencia hay entre la tragedia y la comedia; ésta pretende representar a los hombres peores de lo que son, aquella en cambio quiere representarlos superiores a la realidad (1970, 80).

O al definir la tragedia:

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión

y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos. (1970, 34)

Nótese la preocupación de autor por poner en evidencia los medios (personajes en acción), el objeto (hombres elevados), y los procedimientos de la imitación (mediante un lenguaje agradable mueve a compasión y temor).

A pesar de que, obviamente, en la actualidad son otras las categorías de análisis para valorar los géneros, este texto de Aristóteles es el primero en instalar un punto de partida teórico para la cultura occidental. El texto brinda la información de una época que tuvo sus géneros legitimados (tragedia y epopeya) y sus géneros marginales (comedia, diálogos, menipea). De esta manera, se evidencia la variabilidad histórica del género, lo que es importante para reconocer mutaciones, reconocimientos y desdeños de procedimientos discursivos.

Por otra parte, con el fin de valorar la concepción y el lugar del género literario dentro de la historia literaria de Oscar Tacca, he creído conveniente ubicar el concepto en la teoría general que defiende el autor.

En su introducción a *La historia literaria*, Tacca define su concepción de la literatura, puesto que toda perspectiva historiográfica parte de una determinada construcción teórica del fenómeno. Dice Tacca que “la obra literaria no es ni histórica ni ahistórica. Ella es, antes bien, extrahistórica” (1968,27). Explica el autor que “lo extrahistórico no es lo no histórico, lo insignificante, lo que la Historia deja de lado por demasiado pequeño, sino aquello que por esencia se sitúa fuera de la Historia: ciencia, arte, filosofía” (1968, 27).

Si bien esta perspectiva no aclara el concepto, sí permite observar el ángulo desde donde mira el crítico: el esencialismo, la teoría del conocimiento que funda sus principios en categorías incuestionables e inmutables, que no se hacen explícitas, sino que se asumen como supuestos compartidos; tal es el caso al indicar que la ciencia, el arte y la filosofía existen al margen de la historia.

Más adelante comenta el autor sus criterios de enfoque. Señala que en la historiografía literaria dos han sido los criterios para juzgar la naturaleza del hecho literario: el absoluto, que parte de la premisa de que la belleza es eterna, intemporal y las obras participan de ella en mayor o menor grado. El otro criterio es el relativo, que afirma que la obra es un producto histórico y como tal cada texto debe ser comprendido en su momento de la historia.

Ambas posiciones le parecen inadecuadas a Tacca e indica que “la obra nace en la historia, de un diálogo con ella. Pero no se agota en su contorno histórico: es capaz de trascenderlo, de proyectarse hacia una vigencia duradera” (1968, 41). Luego repite su idea de que la obra no es histórica ni ahistórica, sino extrahistórica y argumenta con las mismas tesis que enumeré arriba.

Se puede afirmar que el mayor problema de la propuesta de Tacca es su concepto de historia. Para él la historia se refiere a un ámbito espacio temporal delimitado cronológicamente y perfectivo en sí mismo. No piensa la historia como una concatenación dialéctica de fenómenos y procesos humanos que no terminan con un período.

Después de haber esbozado su concepción del fenómeno literario y de hacer una crítica a los criterios de selección: historia universal de la literatura, historia

comparada, historia nacional e historiografía literaria, se dedica el autor a exponer sus cuestiones de método. Dicha metodología consiste en una clasificación dividida en “delimitación” y “ordenamiento”. De ambas critica el autor su ambigüedad, en tanto no son criterios unívocos ni seguros para juzgar las producciones literarias en la historia. Así critica y observa las limitaciones del primer criterio que se divide en área geográfica, área lingüística y área histórica.

Posteriormente analiza y cuestiona la noción de “ordenamiento”, la que divide a su vez en “sistematización” y “periodización”. En el primer nivel ubica la subdivisión en “géneros” y “escuelas” y en el segundo “los períodos” y “las generaciones”. En estos niveles de clasificación descansa la concepción historiográfica de Tacca.

Por consiguiente, el criterio de “género literario” se encuentra dentro de la categoría de ordenamiento, en el rubro de sistematización. Paso a examinar lo concerniente a la categoría que me interesa.

Empieza señalando que la clasificación genérica implica la ardua problemática del género, aspecto muy estudiado desde la antigüedad. Para el autor, la división por géneros es siempre histórica, por lo que realizar una clasificación lógica no es posible. Ante ello es problemática la consideración del género en tanto categorías inmutables, ya que no responden, entonces, a una realidad cambiante. Por el contrario, si se los considera variables, “el principio ordenador carece de fundamento” (1968, 91).

Continúa el crítico indicando que la clasificación genérica es muy a menudo puramente externa y carente de significación. Luego afirma que una clasificación vale cuando se apoya en distinciones de importancia, para pasar a preguntarse si lo importante “¿es ver cómo los géneros atraen, condicionan, desvían o frustran a los escritores? o, al revés, ¿cómo los escritores (las épocas, las generaciones, las escuelas) tuercen los géneros, los archivan o crean otros nuevos?” (1968, 91). Aquí se plantea el problema de la variabilidad o inmutabilidad de los géneros.

Por otra parte, señala Tacca, la clasificación genérica es insuficiente en literaturas pobres (escasas en algún género) o en aquellas exuberantes en ellos.

El género implica otro problema: el de la fragmentación, o sea, el hecho de que un texto tenga características de varios géneros, o que un autor escriba varios géneros.

Termina diciendo el autor que los géneros interesan a la historia literaria desde el punto de vista de su evolución, pero esto puede ser interpretado de diversos modos, de acuerdo con el concepto que del género se tenga. Así expone varias concepciones: Para Herder, el género no necesita explicación porque forma parte de un medio ambiente de las obras. Según Brunetière, los géneros son especies naturales en el sentido biológico. Para los formalistas rusos los géneros vulgares reemplazan a los elevados. De acuerdo con Croce, los géneros son accidentes resultantes de la libertad creadora.

Aquí se detiene Tacca, y continúa con su perspectiva de las escuelas. En vez de analizar los problemas y dar una respuesta a las diferentes concepciones que convoca, las abandona. Así, el problema del género es evocado como problema diverso y sin respuesta.

Me parece que toda perspectiva crítica parte de supuestos epistemológicos que la justifican y la explican, y dichos supuestos a su vez son justificables históricamente.

Esta tarea, en relación con los géneros, es importante desarrollarla para así observar la problemática del género desde una perspectiva que dé respuestas y no sólo plantee interrogantes. Para realizarla he seleccionado una perspectiva teórica latinoamericana, la de Roberto Fernández Retamar, y tres europeas. Luego paso a discutir un corpus literario problemático para la consideración del género: *El río, novelas de caballería* de Cardoza y Aragón.

En su intento por desarrollar una crítica literaria marxista que guíe el trabajo teórico y de análisis de la literatura después de la Revolución Cubana, Fernández Retamar establece relaciones entre la producción literaria latinoamericana y la europea. En su trabajo de 1974 "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana" el crítico plantea que a medida que nuestra literatura iba encontrando reconocimiento internacional, se hacía cada vez más evidente la incongruencia de seguir abordándola con un aparato conceptual forjado a partir de otras literaturas (1974, 53). Posteriormente critica el autor las concepciones teóricas que parten de principios generales para aplicarlos a cualquier circunstancia (menciona el libro *Teoría literaria general* del argentino David Maldavsky), posiciones que califica de colonialistas, ya que ignoran la realidad socio-histórica de América Latina.

Para Retamar es imprescindible una teoría literaria que parta de la conciencia de nuestro origen colonial y de nuestra inmersión en el subdesarrollo. Con base en esta idea y fundamentándose en José Antonio Portuondo, Alfonso Reyes y rechazando los planteamientos de Roman Jakobson por eteticistas, el autor indica que la función instrumental es la dominante en la literatura hispanoamericana, haciendo una dicotomía entre función literaria (mayor despliegue de literaridad), donde se encontraría el "centro" de la literatura, y literatura marginal, híbrida, que se caracteriza por su intertextualidad y su función instrumental-referencial:



Sucede, sin embargo, que la línea central de nuestra literatura parece ser la amulatada, la híbrida, la "ancilar"; y la línea marginal vendría a ser la purista, la estrictamente (estrechamente) literaria. Y ello por una razón clara: dado el carácter dependiente, precario de nuestro ámbito histórico, a la literatura le han solido incumbir funciones que en las grandes metrópolis le han sido segregadas ya a aquélla (1974, 72).

Destaca, entonces, Fernández Retamar, que en la literatura latinoamericana predominan esos géneros ancilares: crónicas, discursos, artículos, memorias, formas sociográficas y cartas.

Es problemática esta perspectiva porque para la década de los 70 en América Latina existía muy desarrollada la novelística, la poesía y la dramaturgia, géneros que él considera “literaturizados”, no marginales. E indiscutiblemente, son estos los géneros que legados por el carácter intertextualizado de las culturas, han sido herencias de Occidente y los escritores constantemente los reescriben, los recodifican.

Por otra parte es complicada la dicotomía entre literatura estetizante y marginal, porque para él la primera no absorbe mezclas, no es intertextual, solo la segunda, que se relaciona con diversos discursos, como el histórico. Es innegable que toda producción legitimada como literaria, es una mezcla de discursos, una intertextualidad. Pensar en la literatura en América Latina no implica rechazar categorías surgidas en otros contextos, sino estudiar la aplicabilidad de éstas y transformarlas o rechazarlas pero en estudios concretos, en casos específicos.

Pienso que el género literario es un sistema discursivo modelizante, obviamente determinado por coordenadas sociohistóricas. Para Hans Robert Jauss (1978 y 1987) esta categoría es uno de los parámetros que configuran la construcción del horizonte de expectativas, es decir, del sistema de referencias que surge para cada texto. Para el crítico, en el momento en que aparece un texto, éste no se presenta como una novedad surgida en un desierto de información, puesto que mediante un juego de enunciados y referencias, su público está predispuesto a un cierto modo de recepción. La relación del texto singular con la serie de textos antecedentes que constituyen el género, determina un proceso continuo de instauración y modificación del horizonte. El texto “nuevo” evoca en el lector todo un sistema de reglas de juego con que lo han familiarizado textos anteriores, y que en el proceso de lectura pueden ser moduladas, corregidas o reproducidas. Modular y corregir se inscriben en el interior de la evolución de la estructura del género.

Entonces, el género es un sistema de relaciones convencionales entre el texto singular y los anteriores que se produce al inscribirse éste en la serie de los textos antecedentes. Dicha noción no se determina mediante la adaptabilidad del texto que se produce a ciertas normas inmutables que ha fijado la preceptiva a partir de la *Poética* de Aristóteles, sino a la relación con una serie literaria delimitada históricamente. A la vez, un texto puede alejarse o variar la estructura de una serie dada, es decir puede transgredir la expectación que corresponde a cierto género, rompiendo con la convención y quizás inaugurando una serie nueva.

Ubicado en esta perspectiva del género como sistema de relaciones, Bajtín al enfrentarse al estudio de una producción literaria particular, como lo es la escritura de Dostoievski, que al igual que Cardoza y Aragón, había llamado la atención de la crítica por su heterogeneidad, descubrió que Dostovieski recodificó una antigua tradición genérica, la literatura carnavalizada, deconstrucción que desarrolló una nueva forma artística en la novela europea: la polifonía. Este planteamiento implicó un estudio de poética histórica que buscó los orígenes de tal forma artística en el diálogo socrático y en la menipea, ya que para Bajtín, el género se caracteriza por una dialéctica de conservación y renovación:

Por su misma naturaleza, el género literario refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. En él siempre se conservan los imperecederos elementos del arcaísmo. Ciertamente, éste se conserva en aquél tan sólo debido a una permanente renovación o actualización. El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. Por eso el arcaísmo que se salva en el género no es un

arcaísmo muerto sino eternamente vivo, o sea capaz de renovarse. El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la unidad y la continuidad de este desarrollo (1986, 150-151).

El autor entiende como géneros aquellos tipos relativamente estables de enunciados elaborados en el uso de la lengua, que llama "géneros discursivos" (1985, 248).

Desde mi punto de vista, Cardoza y Aragón se inscribe en una tradición genérica distanciada de aquella que observa la escritura necesariamente segmentada en géneros inmutables, tradición deudora de los grandes tratados normativos anteriores al historicismo y todavía vigentes en nuestros días en algunos sectores de la crítica.

Tal tradición de género implica en Cardoza y Aragón la inserción de su producción textual en una escritura que no circunscribe textos en moldes formales prefijados sino que, por el contrario, desarrolla un proyecto estético que propicia la mezcla, el juego de estructuras, la plasmación de imágenes paradójicas, en un trabajo del lenguaje orientado a la función poética, como diría Jakobson.

Cardoza y Aragón desarrolla la escritura en el sentido que le atribuye Roland Barthes, la conciencia de impugnar el lenguaje cuando se asume el lugar del sujeto de la enunciación del texto; cuando no, dicho texto deviene en "escrivancia", su enunciante ignora su papel y cree que escribir es solo encadenar sintagmas. Barthes privilegia la escritura que se instaura como perversión al lado del juego, que para el autor es la única forma en que la literatura puede enfrentar el poder en tanto objeto ideológico que también subyace en la lengua (informaciones, modas, deportes, etc.):

Las fuerzas de libertad que se hallan en la literatura no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor, que después de todo no es más que un "señor" entre otros, ni inclusive del contenido doctrinario de su obra, sino del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua [...] Lo que aquí trato de señalar es una responsabilidad de la forma (1986, 123).

## ***El río, novelas de caballería: el género autobiográfico como espacio dialógico***

Luis Cardoza y Aragón vivió construyendo una recodificación de límites: desde la apertura geográfica y cultural que le permitieron sus viajes y sus exilios, hasta el tránsito por las más variadas zonas de la escritura: periodismo, crítica de arte, ensayo político, lírica y narrativa.

Evidencia de estos recorridos es una vasta producción que se mueve por todo el siglo XX, dando testimonio de épocas y manifestaciones culturales tan significativas como el París de los años veinte y la escuela del muralismo mexicano.

Sin lugar a dudas, uno de los aspectos de la producción textual cardociana que más ha llamado la atención de la crítica es la elaboración que efectúa el autor del género literario. Acerca de su libro *Guatemala, las líneas de su mano* Lucrecia Méndez de Penedo (1979) afirma que este texto es incasillable en rígidos términos genéricos, porque presenta rasgos de ensayo poético y ensayo prosaico, junto con crónica, crítica literaria, desahogo afectivo y anécdota. También indica la autora que el libro tiene un carácter testimonial, aunado a rasgos épicos y líricos.

Para Francisco Albizúrez Palma (1980) Cardoza se inscribe en la tendencia que aprovecha la prosa como instrumento poético, que él ubica en una línea barroca con influjo surrealista, por lo que afirma que “la universalidad ha sido el rasgo primordial en la producción poética de Cardoza.” (1980, 17).

Por su parte, el escritor Arturo Arias (1989), en un estudio sobre el género de *Guatemala, las líneas de su mano* sostiene que esta categoría historiográfica en tanto sistema modelizante no es una entidad exclusivamente formal, sino más bien sociohistórica. Para él en América Latina se han elaborado géneros nuevos porque los autores empezaron a observar la realidad mediante los géneros que correspondían a la visión del mundo europeo, y percibieron que los mismos no satisfacían sus necesidades creativas. Ahora bien, para Arias la realidad convulsiva del período que vivió Cardoza hasta la década de 1940, motivó la escritura de un texto que modificó los géneros: “A Luis Cardoza y Aragón le tocó vivir un momento histórico tal que le permitió modificar los géneros y crear, como Sarmiento, un libro ‘sin pies ni cabeza’” (1989, 19). Según Arias, este género recodificado se caracteriza por la mezcla de lo lírico, lo sociológico, la crónica de costumbres y la exposición de tesis políticas.

El proyecto estético de Cardoza y Aragón es sumamente coherente. Como productor de una escritura polifacética rompió las fronteras de esa tradición genérica heredera de la normativa; así escribió textos que la crítica ubica como ensayos de crítica de arte (*México, pintura de hoy*, 1964), ensayos políticos (*El pueblo de Guatemala, la United Fruit y la protesta de Washington*, 1954), crónica (*Fez, ciudad santa de los árabes*, 1926), poesía (*Luna Park*, 1923) y biografías (*Miguel Angel Asturias, casi novela*, 1991), y una inmensa producción periodística hasta hoy dispersa, con excepción de la recopilación de artículos publicados en *El Nacional* y editados bajo el título de *El brujo*, 1992.

En sus textos explícitamente poéticos, Cardoza se alejó de cualquier tipo de compromiso político y de la tendencia de emplear un lenguaje intencionalmente referencial, incluso en su estadía en México en la década de 1940, cuando campeaba en América Latina la retórica del realismo socialista. Sobre esta época dice el autor: “No escribo literatura “comprometida”. Cuando la escribo lo hago sin ambages y no por “compromiso”. Mi vida la he comprometido sin literatura y sin ambages” (1986, 482). Por esos años debió Cardoza enfrentar el reclamo de los autores que lo señalaban por su proyecto estético y su enfrentamiento con el realismo socialista. El autor polemizó con Diego Rivera y en setiembre de 1949 el pintor lo acusó de ser un agente del imperialismo en el Congreso de Partidarios de la Paz y solicitó su expulsión de México. Desde mucho tiempo atrás, Cardoza era un luchador políticamente comprometido, lo demuestra su intervención en la lucha armada que derrocó la dictador Jorge Ubico en 1944.

Igual incompreensión afrontó en su patria, donde a pesar de compartir los ideales políticos del grupo Saker-Ti no aceptaba su proclama por trabajar por un nuevo realismo que exigía la representación verídica de la realidad en su desarrollo revolucionario. Por esta disensión, el grupo acusaba a Cardoza de “surrealista”.

Por tanto, Cardoza y Aragón distinguió su actividad política de su tarea como escritor, en la cual asumió los géneros antes mencionados y los reelaboró mezclándolos en una escritura ambigua, compleja, llena de referencias, que para Dante Liano (1989, 55) constituye un cúmulo de la imagería de la mejor lengua castellana.

Esa ruptura de las fronteras genéricas tradicionales, se evidencia, quizás, con mayor claridad en uno de sus últimos textos, *El río, novelas de caballería*, donde Cardoza



hace un recuento de su vida y muestra su tránsito por Europa en los años veinte, su relación con el muralismo mexicano, con la Revolución Guatemalteca, el barroco latinoamericano, la Revolución Cubana, etc. Allí están presentes los retratos y las voces de Lezama Lima, César Vallejo, José Clemente Orozco, Federico García Lorca y muchos otros, lo cual convierte este texto en un caleidoscopio denso y plurivocal que permite mirar a través de la retórica personal de Cardoza y Aragón su vida por casi todo el siglo XX.

Dada la intención del libro, podría pensarse en una biografía, pero Cardoza advierte desde la frase inicial: "De mi vida real todo lo ignoro" (1986, 13). Así, reelabora el escritor la tradición del género autobiográfico que se caracteriza, según Warren y Wellek (1966, 93) por aludir la realidad concreta del autor. Cardoza mismo confiesa que no ha seguido la tradición de género establecida en el horizonte de expectativas del lector:

La estructura que di o se han dado estas páginas, no fue la acostumbrada en otras semejantes. No rememoré por años, por décadas o períodos sexenales mexicanos. Su desorden no es adrede ni es su orden piranésico, ni es desorden; simplemente confío en que mis apuntes dupliquen las formas de la vida y los comportamientos de la imaginación. Cada día los "géneros literarios", moldes de griegos y de latinos, se entremezclan más y se confunden (1986, 37).

Antes que una conceptualización de la "verdad" le importa a Cardoza la instauración de un verosímil que no siga lo cronológico y que acepte como principio de relación con el mundo los aportes de la imaginación y como elemento de organización la paradoja, aspectos que heredó el autor de su vinculación al surrealismo.

Más que hacer un esfuerzo por cuantificar y recordar su pasado, Cardoza lo inventa, así construye el verosímil de su realidad y valora el carácter constructivo de la imaginación: "Por ello narraré algo de mi probable realidad. Saber narrarla en más arduo que narrar lo imaginado: hay que inventar mucho más. Todo gira en derredor de lo vivido y lo soñado o su soy humorista: jamás me he tomado en serio. Mi sueño testarudo" (1986, 14). En esa construcción autor asigna validez al aspecto pasional, en un intento por ficcionalizar su vida. El elemento recurrente para lograr este propósito es liberar la imaginación de todo prejuicio y conferirle un lugar de privilegio como fuente de conocimiento: "La imaginación crea recuerdos; éstos se escriben, cuando se tiene desvergüenza, como yo ahora, cuando son más ficticios" (1986, 16).



confluencia. No  
realidad es  
de su pasado, el

Cardoza se inscribe en una tradición genérica que asume la escritura negando la segmentación de los textos en moldes preestablecidos. El autor construye su poética al elaborar una forma artística dialógica en cuyo núcleo ondea la mezcla de géneros y la valoración de la imaginación como eje de la producción textual. Si se pretendiera ubicar a Cardoza y Aragón en una tradición de género, sería en el de la "escritura", tal como la entiende Barthes, un trabajo orientado hacia la connotación, inscrito en las fronteras de los géneros.

## Conclusión

A pesar de que ya no se piensa la literatura como imitación, *La poética* de Aristóteles es un texto clave ya que fundó una corriente de análisis literario que fue alterado, desfigurado, vuelto a interpretar, pasando por la Edad Media, los normativistas del Renacimiento, hasta nuestros días. Esta obra clásica da el punto de partida de los estudios del género, lógicamente en su especificidad histórica: el predominio de la tragedia y la epopeya como géneros oficiales, frente a la comedia, los diálogos y otros tipos de enunciados de la antigüedad.

En su enfoque historiográfico, Oscar Tacca se pregunta por la validez de una clasificación genérica variable o inmutable, pero no se decide por ninguna y termina evidenciando el problema, sin dar ninguna respuesta, volviendo poco útil su planteamiento.

Empeñado en sobrevalorar los géneros supuestamente latinoamericanos (cartas, discursos, testimonios) Roberto Fernández Retamar relega la vinculación de nuestra literatura con los géneros más legitimados empleados por nuestra época: novelas, poesía, drama, etc. Estos, si bien tuvieron un origen contextual, ya son estructuras que pertenecen a todo el mundo. Tal situación no quiere decir que no se deba estudiarlos en nuestra especificidad y destacar las transformaciones y recodificaciones que los escritores del subcontinente efectúan de ellos, tal como lo hace Cardoza y Aragón.

Por otra parte, con base en la noción de horizonte de expectativas de H.R. Jauss, el criterio de enunciado de M. Bajtín y la categoría de género como escritura de R. Barthes, he hecho una aproximación al texto *El río, novelas de caballería* de Luis Cardoza y Aragón. Esta producción textual demuestra las posibilidades integradoras de los géneros y la posibilidad de considerar el proyecto de escritura de toda una vida de un autor como un género que no observa límites, sino la conciencia de un sujeto de la enunciación que se apropia de su historia, de su cultura a través de la dialogía de la palabra.

## Bibliografía

Albizúrez Palma, Francisco. 1980. "Luis Cardoza y Aragón". *Revista Letras de Guatemala*. Universidad de San Carlos de Guatemala. 1:9-30, junio.

Arias, Arturo. 1989. "Consideraciones en torno al género y la génesis de *Guatemala, las líneas de su mano*". En: Mejía, Marco Vinicio. (Compilador y editor). *Cardoza y Aragón: la voz más alta*. Guatemala: Colección Rial Academia.

Aristóteles. 1970. *El arte poética*. Trad. de José Goya. 4 ed. Madrid: Espasa Calpe.

Bajtín, Mijaíl. 1985. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Buvnova. 2 ed. México: Siglo Veintiuno Editores.

Bajtín, Mijaíl. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Buvnova. México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland, Nadeau, Maurice. 1980. *Sur la littérature*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

Barthes, Roland. 1986. *El placer del texto. Lección inaugural*. Trad. de Nicolás Rosa y Oscar Terán. 3 ed. México: Siglo Veintiuno Editores.

Cardoza y Aragón, Luis. 1986. *El río, novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fernández Retamar, Roberto. 1975. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas.

Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de Claude Maillard. Paris: Gallimard.

Jauss, Hans Robert. 1987. "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". En: Rall, Dietrich. (Compilador) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de Sandra Franco. México: UNAM.

Liano, Dante. 1989. "El río: obra contradictoria y total". En Mejía, Marco Vinicio (Compilador y editor). *Cardoza y Aragón: la voz más alta*. Guatemala: Colección Rial Academia.

Méndez de Penedo, Lucrecia. 1979. "La índole polifacética de Luis Cardoza y Aragón en Guatemala, las líneas de su mano". Tesis de Licenciatura. Universidad de San Carlos de Guatemala.

Tacca, Oscar. *La historia literaria*. 1968. Madrid: Gredos.

Wellek, René, Warren, Austin. 1966. *Teoría literaria*. Trad. de José María Gimeno. 4 ed. Madrid: Editorial Gredos.