

# Metáfora y representación iconográfica en *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, de Luis Cardoza y Aragón

JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

RESUMEN: Uno de los temas fundamentales de la poesía de Luis Cardoza y Aragón es su discurso metafórico. Si estudiamos el sentido de las imágenes y sus representaciones iconográficas podremos entender las intertextualidades con algunos poemas de Federico García Lorca. El propósito de este ensayo es analizar la textura de las metáforas de la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*.

ABSTRACT: One of the fundamental subjects in Luis Carodoza y Aragón's poetry is his metaphoric speech. Should we study the sense of the images and their iconographic representation, we shall understand the intertextual references with certain poems by Federico García Lorca. The purpose of this essay is to analyze the texture of the foregoing metaphors in the *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*.



## Metáfora y representación iconográfica en *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, de Luis Cardoza y Aragón

*Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.*

Jorge Luis Borges, “La esfera de Pascal”

JOSÉ EMILIO Pacheco en su prólogo a las *Poesías completas* de Luis Cardoza y Aragón escribió que haría falta que se estudiaran los nexos entre la poesía del guatemalteco —específicamente se refería a la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*— y *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca.<sup>1</sup> Sabemos que ambos poetas se conocieron en La Habana en 1930 y que compartieron tanto la vida bohemia como la experiencia estética de las vanguardias. Lorca llegaba de Nueva York<sup>2</sup> y estaba en proceso de escribir los poemas que

<sup>1</sup> “Los críticos analizarán alguna vez sus semejanzas [las de *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*] con *Poeta en Nueva York* (el ‘Pequeño poema infinito’ está dedicado a Cardoza y Aragón). Ambas son obras encendidas por el surrealismo que en ellas se transforma en algo distinto a lo producido en Francia y da el punto de partida para escribir algo nunca escrito en nuestro idioma y para observar la realidad como nadie la había observado. En el nuevo mundo de Cardoza y Aragón están presentes todos los mundos: Apolo se da la mano con Coatlicue y Dante se pasea lo mismo por Harlem que por Tikal” (Cardoza 1977 13).

<sup>2</sup> El argentino Jorge Boccanera publicó el libro *Sólo venimos a soñar. La poesía de Luis Cardoza y Aragón*, estudio apresurado, general y muy ligero sobre la obra del poeta. El ensayista, por ejemplo, es muy negligente en su información

póstumamente serían reunidos en *Poeta en Nueva York*. Cardoza había pasado una etapa de aprendizaje en Europa, en donde trabajó al lado de Georges Raynaud en la traducción del *Rabinal Achí*, rastreó las huellas de la vida y de la obra de Rafael Landívar en Bolonia y publicó dos volúmenes de poesía vanguardista —recordemos que sus dos libros inaugurales *Luna Park* y *Maelstrom* tienen una enorme deuda con los postulados del *Primer manifiesto surrealista*.

Cuenta Cardoza en su libro de memorias *El río. Novelas de caballerías*, y lo refiere también Ciro Bianchi, que una tarde en el restaurante La Zagarozana de La Habana, García Lorca y Cardoza planearon escribir una adaptación del Génesis para *Music Hall*. Escribieron un esbozo que se perdió. Lo interesante de estas anécdotas es que hay un intercambio de ideas poéticas en el periodo en el que ambos coincidieron en Cuba. Podemos decir que la escritura de Cardoza quedó marcada si no para siempre por la influencia de García Lorca, sí, por lo menos en lo que toca a *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*.

y comete un lamentable error cuando señala que “Cardoza y Lorca salen del puerto de La Habana el mismo día, un 12 de junio de 1930. El español viaja a Estados Unidos; en la Universidad de Columbia escribe *Poeta en Nueva York* y le dedica a su amigo guatemalteco el poema ‘Pequeña canción china’” (Boccanera 1999 19). En realidad Lorca el 12 de junio de 1930 se embarca rumbo a España, con una breve escala en Nueva York, en donde, por cierto, ni siquiera desembarca. Además, el poema es más conocido como “Pequeño poema infinito”. Lo grave de este error es que se infiere que Cardoza influyó en la composición de *Poeta en Nueva York*, cuando la verdad es que García Lorca llegó a Cuba con el borrador no sólo del poemario sino de la pieza dramática *El público* y el guatemalteco fue de los primeros lectores de los poemas neoyorquinos de Lorca; influencia que se reflejará en la escritura y en los temas de la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. Este lapsus de Boccanera revela que no ha estudiado a fondo el tema y que desconoce por completo los trabajos fundamentales de Ian Gibson y de Ciro Bianchi.

Pero hay un nexo que une no sólo a Cardoza con la poesía de Federico García Lorca sino que explica la estética innovadora de *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. Este nexo lo rastreo en las palabras de Juan Larrea, del ensayo “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo”. Dice el escritor español que en el surrealismo encuentra una vertiente muy importante, la del romanticismo “[de] él provienen las tensiones que prestan a esta escuela esa vibración de cuerdas profundas que distingue su voz de la de las demás contemporáneas [pero] también proceden de allí algunas como propensiones anacrónicas, ciertos no reabsorbidos resabios barrocos [...]” (Larrea 1983 126). Ciertamente, si leemos sobre todo a los vanguardistas en la lengua española, la necesidad compulsiva de inventar metáforas novedosas, los lleva necesariamente al retruécano verbal que linda en lo barroco. Lo hicieron los poetas de la generación del 27, lo hizo el Pablo Neruda de *Residencia en la tierra*, también el Jorge Luis Borges de *Fervor de Buenos Aires* y ni qué decir de Luis Cardoza y Aragón. Pero no encuentro, como Larrea los califica, que los resabios barrocos de la poesía vanguardista sean una rémora anacrónica; por el contrario, creo que es una de las mayores virtudes de la poesía en español de los años veinte y treinta. Mi trabajo tratará de analizar la riqueza literaria de estos giros barrocos de Cardoza, que, además, son los nexos más fuertes que unen a Cardoza con García Lorca.

Sería conveniente recordar que uno de los libros más celebrados por los poetas vanguardistas en el mundo hispánico fue la *Antología poética en honor a Góngora*, que para muchos fue una revelación de cómo se puede renovar la lengua poética apoyándose en la tradición de Góngora, Quevedo, Lope y Tirso.<sup>3</sup> Cardoza no

<sup>3</sup> Creo que podríamos hacer una compilación de autores vanguardistas hispanoamericanos que en algún momento de su formación poética sufrieron la influencia benévola de algún poeta barroco. Podríamos empezar con Neruda y

fue la excepción, leyó y estudió la antología, dejó como testimonio de su descubrimiento del gongorismo el poema “Radiograma a don Luis de Góngora” (Cardoza 1977 100-101) escrito en el año en que los poetas españoles celebraban al maestro cordobés, 1927. El texto es significativo porque es la unión de la estética estruendosa del surrealismo juvenil del guatemalteco con la estética de los jóvenes poetas españoles de la generación de García Lorca, Alexandre y Gerardo Diego. La escritura de Cardoza, en este sentido, se convierte en crítica de la lectura y en adaptación de la expresión metafórica de los clásicos barrocos con las propuestas existenciales de los románticos y surrealistas.

José Emilio Pacheco, en su ya citado prólogo a las poesías de Cardoza, señala que es “una desgracia que *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* se editara tanto tiempo después de haber sido escrita: en la prosa de juventud de los vanguardistas españoles e hispanoamericanos hay seguramente libros menos imperfectos, como los *Ensayos* o el *Return Ticket* de Novo, pero no hay una obra que muestre tan decidido impulso renovador ni la intensidad lírica mantenida a lo largo de ciento cincuenta páginas en la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*” (Pacheco 1977 12-13). Octavio Paz, en junio de 1965 desde Nueva Delhi, le escribió una breve postal a Cardoza en donde le dice que reedite el poema, pues es uno de los poemas más importantes de la poesía latinoamericana.<sup>4</sup> Sabemos también que apareció originalmente en entregas en las revistas *Examen*, núm. 2, 1932, y *Cuarto Taller Poético*, 1938, y que pasó sin pena ni gloria, y que fue escrito a lo largo de tres años, mien-

Quevedo, Borges con Quevedo y Góngora, al igual que Octavio Paz y Xavier Villaurrutia con Sor Juana, por nombrar sólo a algunos.

<sup>4</sup> La tarjeta postal se conserva en el archivo de Lya Kostakowsky y Luis Cardoza, la nota de Paz es breve, pero significativa.

tras el autor tenía una vida itinerante que lo llevó de París a Bolonia, de Nueva York a La Habana y de La Habana a Londres. Sabemos también que en una nota de Alfredo Cardona Peña escrita alrededor de 1940 se consigna que Cardoza y Aragón: “Refiriéndose a su libro [*Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, le confió a Rafael Heliodoro Valle] que se trataba de una obra de absoluta creación, en donde había tratado de definir y explicar el complejo del mestizo de América, en relación con lo europeo”.<sup>5</sup> Me interesa subrayar la *intentio auctoris* de esta frase, en primer lugar porque la crítica reciente —específicamente la de Gilberto Prado Galán y la de Jorge Boccanera— interpreta el poema como algo cuyo sentido fuera inefable y sólo entendible por mera intuición, cuando vemos que hay una intención muy clara de lo que se quiere representar con las imágenes poéticas del texto.

Para hablar del sentido del poema tendríamos que hablar, en primera instancia, que la estética de la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* deriva de la poética de la ensoñación. Y, siguiendo a Gaston Bachelard, decir que lo que hay detrás de las imágenes del poema, es decir, en la raíz misma de “la fuerza imaginante” de la metáfora de Cardoza es representar los arquetipos culturales sedimentados en el imaginario cultural de la identidad latinoamericana. Idea que el poeta venía planteando en poemas como “Cuatro recuerdos de infancia”, “El sonámbulo” o “Elogio de la embriaguez”, todos publicados en 1931. Cardoza no usaba el término ensoñación para definir su poética, el autor de *El río* prefería definir su escritura como lo “real imaginario”. Concepto que englobaba lo mismo lo onírico, que lo diurno, los recuerdos de la infancia y el lenguaje del deseo. En su poema “Arte poética” lo real imaginario aparece como

<sup>5</sup> Archivo Lya Kostakowsky y Luis Cardoza, expediente 126, caja 3. El documento no tiene fecha, pero infiero que data de 1940.

una representación “Con total realidad, mintiendo con verdad,/ instaurar un abismo —como puente /de asombro— entre las cosas y su nombre”. Así pues, el mundo de la ensoñación —como lo definen las obras de Bachelard— coincide en gran medida con el sentido de lo real imaginario de la poesía de Cardoza. Bajo esta premisa revisemos la integridad del texto.

El *incipit* de *Pequeña sinfonía...* lo constituyen un prólogo y unos epígrafes que funcionan como carta de navegación del universo metafórico del texto. Cardoza cita a cuatro autores. Hay dos citas pequeñas: una de Percy Bysshe Shelley —“La distinción entre poetas y escritores en prosa es un error vulgar”— y otra de Ezra Pound<sup>6</sup> —“La poesía debe estar tan bien escrita como la prosa”—. Estos dos epígrafes le advierten al lector que tenga cuidado con los géneros que tradicionalmente tiene diferenciados, que para él poesía y prosa se han unido, y que es mentira que haya una clara diferencia entre ambas. Además, en la cita de Pound, nos dice el autor que su obra no es capricho de la musa de la poesía sino que está construida rigurosamente, cosa muy importante en la interpretación de las imágenes poéticas de la *Pequeña sinfonía...*

Los epígrafes más significativos para la interpretación global de la obra son dos largos fragmentos, uno de la *Aurelia* de Nerval y otro de Giorgio Di Chirico. En el epígrafe tomado de Gérard de Nerval se habla del sueño como una forma de conocimiento poético y existencial. Cardoza le debe a Breton haberlo introducido a la lectura de autores románticos y simbolistas europeos; uno de esos autores fue Nerval. Apunta Albert Beguin en *El alma román-*

<sup>6</sup> Las citas de Shelley y de Pound, por una lamentable errata, no aparecen en la reedición del Fondo de Cultura de 1992. Esto ocasiona no sólo una grave mutilación a los epígrafes sino que hace que el prólogo que Cardoza agregó a su poema en 1969 no se entienda cuando alude a que “a las palabras de Nerval que recojo como epígrafe, con otras de Shelley, de Pound y otras de Chirico [...]”.



*tica y el sueño* que Nerval, como Novalis, fue un explorador del mundo del inconsciente a través del sueño. En el prólogo de la edición de 1969 de la *Pequeña sinfonía...*, Cardoza escribió que “Leyendo a Gérard de Nerval, en *Aurelia*, encontré lo que nubladaamente intuía [...]”. La cita, curiosamente la misma que hace Albert Beguin en *El alma romántica y el sueño*, es una definición del mundo onírico muy cercana a los propósitos del surrealismo:<sup>7</sup>

Me lancé a una audaz tentativa. Resolví capturar el sueño y arrancarle su secreto. —¿Por qué, me dije, no forzar por fin esas puertas místicas, armado de toda mi voluntad, y dominar mis sensaciones en vez de soportarlas pasivamente? ¿No será posible domar a esa quimera seductora y terrible, imponer una regla a esos espíritus de las noches que se burlan de nuestra razón? El dormir ocupa la tercera parte de nuestra vida. Es del consuelo de las penas de nuestros días o la pena de sus placeres; pero nunca he sentido que el dormir sea un descanso. Después de un sopor de algunos minutos, comienza una nueva vida, emancipada de las condiciones del tiempo y del espacio y semejante, sin duda, a la que nos aguarda después de la muerte (Beguin 1981 438).

Habría que subrayar el paralelismo asombroso entre *Aurelia* y la *Pequeña sinfonía...* Al compararlos pareciera que el poeta guatemalteco utilizó la obra de Nerval más que como referencia o motivo literario como una especie de método de exploración del inconsciente, pues los resultados de la exploración en ambos llevan al rescate de la memoria de la infancia como fuente inagotable de

<sup>7</sup> Albert Beguin afirma que Nerval “arma sus escenas con elementos reales conservados por la memoria: la lógica diferente que es ya la suya lo conduce a otras conclusiones, que parten del convencimiento de que el mundo de la imaginación es tan real como el [diurno]” (Beguin 1987 9).

imágenes simbólicas. Cardoza concibe una poética que le sirve para traducir en imágenes su pasado onírico y diurno. Imágenes que podemos considerar arquetipos de la cultura mestiza y que tienen como eje paradigmático el erotismo y la muerte:

Me recuerdo tan bien que se podría dudar si rememoro o sueño. Afirmo que estas palabras en que una niñez, la mía y la tuya, hombre del Nuevo Mundo, describe con minuciosidad y secreto regalo una secuencia armoniosa de acontecimientos y sensaciones, poseen la inconfundible veracidad característica de lo que se ha vivido. Suma de recuerdos, de sueños, de esperanzas: todo es Presente, todo, aun pasado y porvenir, como acontece con el suicida que se precipita: mientras cae reconstruye lo más ardoroso y lacerante de su vida.

Mi pasado, tan antiguo, y mi futuro, tan remoto, de súbito reúnen algunos de sus hilos, los entretrejen y yo me quedo casi tan estupefacto en una atmósfera de martirio de santos, sacrificios humanos, corridas de toros y espasmos de cuerpos bajo las alas de mi vida: el amor y la muerte.

Aun con la mayor sencillez, arduo es fijar un poco de ese infinito Presente. Pero no es fácil, asimismo, decidir su abandono. Ni fácil ni sencillo es una cosa o la otra. Más insumisa y hacedera me parece la necesidad de intentar detenerlo, y a veces con balbuceos, a fuerza de ver claro, librarnos de la obsesión, aunque haya oscura interferencia y el mensaje permanezca descifrado a medias<sup>8</sup> (Cardoza 1992 34-35).

Cardoza al igual que Gérard de Nerval es un vidente que explora las fantasías de la infancia y tiene la visión onírica de ciudades imaginarias. Nerval es por excelencia el poeta visionario, él mismo se definía como un profeta y vidente vaticinado en el Apocalipsis.

<sup>8</sup> Las citas de la obra están tomadas de la edición de 1992. En lo sucesivo especificaré el número de página entre paréntesis al final de cada cita.

Con la poesía de Nerval, Cardoza aprendió que el imaginario, la memoria, los sueños y el inconsciente son parte fundamental de la realidad. Podríamos interpretar *Aurelia* como una narración del descenso al infierno interior y personal por medio de los sueños y que el autor de *Luna Park* retoma en su poema en prosa con la perspectiva de Dante en Nueva York. No está de más señalar que, en este sentido, *La Commedia* de Dante fue interpretada por los escritores románticos como un viaje fantástico y onírico. Cardoza es tan fiel al viaje iniciático de Nerval que el guatemalteco llega a parodiarlo. Si el final del viaje de Nerval es la contemplación extática de Dios, Cardoza, iconoclasta, blasfemo y herético contempla no la imagen luminosa de Dios, sino el orgasmo del Gran Masturbador.

Si nos preguntamos qué nos dice la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* podríamos decir que su asunto es muy simple y que se puede resumir en unas cuantas líneas. Cardoza describe en su poema lo deshumanizadas y crueles que son las ciudades, la necesidad de sacrificio del hombre, y que éste se rige por dos paradigmas: el amor y la muerte. Dice también que el hombre necesita estar en contacto con lo sagrado —lo trascendente— y devolverle a las cosas y a la vida en general su sentido sagrado, sentido que el hombre restituye con la poesía. Resumido el poema de esta manera pierde su novedad, lo importante es cómo dice todo esto y la riqueza iconográfica de la expresión poética con que lo expresa. Los recursos de la ensoñación de Cardoza no sólo versan sobre la deshumanización de la ciudad —el nexa más evidente con *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca— sino que nos introduce en un tema que se anuncia en el segundo epígrafe del incipit de *Pequeña sinfonía* y que es una cita del fragmento de un ensayo que Giorgio Di Chirico publicó en la revista *Valori plastici*, en la que colaboró de 1918 a 1924, en donde se explica la teoría del “arte

metafísico”; definición que, al parecer, Apollinaire aplicó a las primeras pinturas de Di Chirico. El texto titulado “Sobre el arte metafísico” diserta a propósito de algunos temas del arte nuevo que son, en cierto sentido, prefiguraciones de las ideas surrealistas de Breton. El pintor habla de la relación del artista con los sueños y con la locura. El artista creador, como el loco o el psíquico, tiene el poder de descubrir aspectos ocultos en la realidad o en las cosas. El artista descubre cosas en el sueño y su visión de las cosas es casi similar a la de algunos dementes.<sup>9</sup> El artista y el loco descubren nuevas formas de arte y de vivir: “Que la locura sea un fenómeno inherente a toda profunda manifestación de arte es una verdad axiomática” (Sáenz 1990 65). El artista y el loco son, en este sentido, videntes. Lo metafísico para Di Chirico es una actitud que él descubre desde el arte grecorromano hasta la pintura impresionista. La mirada metafísica del artista es aquella que descubre “el drama cósmico y vital que envuelve a los hombres y los constriñe dentro de sus espirales, donde pasado y futuro se confunden, donde los enigmas de la existencia, santificados por el soplo del arte se despojan del aspecto enmarañado y aterrador que fuera del arte el hombre imagina [...]”.<sup>10</sup> En la estética metafísica de Di Chirico, encontramos una cita que es relevante para el imaginario poético

<sup>9</sup> Algunos siquiátras han estudiado profusamente la relación entre trastornos psíquicos y creación artística como Philip Sandblom, *Enfermedad y creación*, 1982 y Kay Redfield Jamison, *Marcados con fuego. La enfermedad maniaco-depresiva y el temperamento artístico*, 1993. Estas obras son testimonios clínicos de lo que los artistas románticos ya habían descubierto hacía más de un siglo.

<sup>10</sup> Alberto Savinio, hermano de Giorgio Di Chirico, publicó, también, en la revista *Valori plastici*, en 1919, un largo estudio sobre las tendencias metafísicas en el arte. El artículo se titula “Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo” y en él Savinio estudia, además de describir la evolución del concepto “metafísico”, los aspectos metafísicos de Cézanne, Carrá y Di Chirico.

de Cardoza porque habla de otra de las fuentes de la imaginación, la mentalidad —el imaginario— infantil: “Pour qu’e une oeuvre d’art soit vraiment immortelle y faut qu’elle sorte completamente des limites de l’humain: le bon sens et la logique y feront défaut. De cette façon elle s’approchera du rêve et aussi de la mentalité enfantine” (Jean 1962 19). En el texto hay dos voces narrativas que son dos perspectivas que describen las visiones del Eterno Presente que ya he mencionado. Una es la de Dante que pasea por Nueva York, Antigua y Florencia, la otra, la que nos recuerda el arte metafísico de Di Chirico, pero también otro aspecto no mencionado de *Poeta en Nueva York*: la voz de un niño que descubre con asombro que en los retablos de las iglesias góticas y en los rituales litúrgicos se unen el amor y la muerte, el dolor y el placer.

Si hacemos un repaso de los elementos simbólicos de los poemas de *Poeta en Nueva York* y de las imágenes de la *Pequeña sinfonía...* descubriremos que la mayor deuda de Cardoza con Lorca es la recuperación como motivo literario de la memoria de la infancia como fuente y origen de la imaginación iconográfica. En este punto coincido con Prado Galán cuando dice que “Dante-Cardoza emprende el recorrido de la infierno-memoria guiado por la imagen de la infancia evanescida” (Prado Galán 1997 25). La imagen y el concepto de la infancia-infierno está presente en muchos poemas de *Poeta en Nueva York* y que seguramente Cardoza escuchó de boca de García Lorca en La Habana. Uno de los poemas más significativos tal vez sea “Infancia y muerte”, cuyo inicio es “Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!, /comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos / y encontré mi cuerpecito comido por las ratas [...]” (Gibson 1998 306). En el caso de nuestro poeta la infancia es el umbral de lo siniestro o del descubrimiento de la sexualidad, no es un reencuentro con el edén perdido, Cardoza nunca creyó en el regreso a la armonía primigenia. Tal vez, por

eso en el poema “A Rafael Landívar” escribió “¿Cómo llegar si nunca me he marchado?” (Cardoza 1977 180). En Cardoza la imagen de la infancia no sólo es un recurso literario sino una forma de autoconocimiento. En los párrafos finales de la *Pequeña sinfonía...*, el guatemalteco escribe “Lo real jugando a lo real parece quimera. Y los locos jugando a la locura semejan la razón” (Cardoza 1992 112). El poeta habla de otra dimensión de la razón, no la que se representa en la cotidianidad en la razón de los habitantes de una ciudad monstruosa que viven según las reglas del mercado bursátil como “personas sensatas”. Cardoza, al igual que Novalis, que Rimbaud, que Marcel Proust y García Lorca considera que la infancia —más bien las imágenes de los recuerdos de la infancia— es una fuente inagotable de imágenes en la que el ser humano encuentra su verdadera y completa esencia:

Los ojos de los niños no distinguen el bien del mal. Para ellos, todo es. Poesía y realidad simultáneas, ubicuas, sin mácula y sin edad. Mundo invadido de dioses, de asunciones. ¡Oh! mundo elemental. A cada palabra, piérdese el niño en el espacio, escapa al dominio humano, entregado a juegos materiales y eternos [...] (115).

Pero el progreso —la civilización y el mercantilismo— hace que se olvide el mundo descubierto en los recuerdos de la infancia. La masa, “el público se recobra del estupor que le causó el milagro”, se olvida de ese sentimiento de “plenitud absoluta”. Instantes de revelación que Cardoza describe como “Don de la gracia, instantes en que realmente se vive, en que se posee todo lo que se puede poseer” y se llega a un éxtasis místico —que el irreverente Cardoza, como adolescente irreverente, describe como una eyaculación de Dios— donde se comunica el ser con lo Absoluto: “El cielo cabe entre los brazos, la voz es inteligible para el Gran Masturba-

dor, entrevista la plenitud de la ancha vida total, y se siente palpar el orbe como un gran sexo en la desesperación de su éxtasis sublime que en violentas pulsaciones derrama perpetuidad” (115).

En *Dibujos de ciego* (1969) el poeta hace una reflexión tanto de la metafísica como de la ontología de la infancia:

La infancia te está resoñando; y no tú a la infancia, soñada por la infancia de todos, siempre única. No la inventas ni la recuerdas ni la sueñas. Crees que la exhumas; ella te exhuma y autopsia sobre sus rodillas vagabundas. Cuando se evoca y se invoca se piensa en el tiempo que falta por venir y se imagina lo vivido. Te asomas a tu prehistoria, y tu rostro no es tu rostro [...] Lo imaginario —eso que acontece en alguna parte—, y lo real nunca se dan la espalda en la niñez recurrente, henchida de coherencia y metafísica, en que las cosas son más perentorias, inmediatas y concretas: guardan más brillo, más relieve y densidad. Una visión no sólo más potente, sino más virgen y como más acústica [...] (Cardoza 1989 10-12).

El concepto de la infancia es una evocación de la idea de la estética metafísica de Giorgio Di Chirico. Así, en *Pequeña sinfonía...* se entrelazan las voces narrativas —las visiones— de Dante, específicamente la del Infierno con la del niño que rememora imágenes plásticas de varias etapas de la cultura universal: el descubrimiento de América, la guerra de Salamina, la época en que los cruzados invaden Jerusalén, un sacrificio en el Templo Mayor o el monólogo interior de un soldado en la guerra de Troya. En la narración se intercalan estas dos visiones, que se multiplican según el espacio poético; por esta razón, la sucesión de imágenes y visiones produce un discurso que da al lector la idea de estar viendo las imágenes simultáneas de un mural. Prado Galán expresa esta simultaneidad de imágenes como “El poeta de Guatemala puebla, en *Pequeña sinfonía*, diversas zonas geográficas, distintos tiempos, múltiples épo-

cas, variados mundos. En todo su afán se privilegia esa búsqueda. Decir que Dante ha sido guiado por un niño, es decir de manera sesgada, que el poeta ha sido guiado por su fértil memoria [...] Un hombre, en Antigua Guatemala, o en París, o en México, o en La Habana, imagina los contornos de la infancia perdida: Luis Cardoza y Aragón, eterno niño antigüeño” (Prado Galán 1997 26-27). Pero estas sucesiones de imágenes hacen que el poema del guatemalteco también pertenezca a la estirpe de *Une saison en enfer* o *Illuminations* de Arthur Rimbaud, aunque su expresión sea barroca a la manera del *Romancero gitano* y los “Poemas en prosa” de Federico García Lorca.

Las variaciones de imágenes poéticas de *Pequeña sinfonía...* hermanan al poema con la literatura del *flanêur*, otra vertiente de la literatura romántica y simbolista cultivada por escritores del siglo XVIII y XIX. Las obras de los *flanêurs* están inspiradas en la observación que un viajero curioso hace de una calle, de una ciudad, de un río, de una cultura. Uno de los textos canónicos del *flanêur* es *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire. Walter Benjamin estudió el tema del *flanêur* en Baudelaire y en Edgar Allan Poe y señala que éste, más que tener una perspectiva del tipo del *flanêur*, recrea el caos y la angustia de la multitud de Londres. El filósofo alemán se refiere específicamente al cuento “El hombre de la multitud”. El caso de *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire es diferente. El poeta se inspira en personajes marginados y grotescos pero sin crear la atmósfera de las masas autómatas del cuento de Poe. A esta visión del *flanêur* tendríamos que agregar la de Nueva York de John Dos Passos y la de Londres de la *Tierra baldía* de Eliot.

Pero si en estos autores la ciudad es un mundo agreste, es un mundo exterior que devora y enajena al ser humano, en Cardoza encontramos una urbe íntima. El guatemalteco describe ciudades internas, intelectuales. El poema en prosa del guatemalteco es la



narración de un viaje, de una especie de periplo intelectual a través de espacios simbólicos representados por los elementos plásticos de la expresión poética.<sup>11</sup> Por el motivo del viajero —el *flâneur*— la *Pequeña sinfonía...* podría haber iniciado con el siguiente epígrafe que es la dedicatoria de Baudelaire a Arsene Houssaye, en *Le Spleen de Paris*:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, suficientemente dúctil y nerviosa como para saber adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? [...] De la frecuentación de las ciudades enormes, del crecimiento de sus innumerables relaciones nace sobre todo este ideal obsesionante (Baudelaire 1991 45).

El texto de Cardoza está a medio camino entre la narrativa y el poema, en un inicio lo podemos tomar como una lectura de la ciudad y lo que ella encierra y que sólo el poeta puede percibir, traducir en símbolo. En Baudelaire es París, en García Lorca es Nueva York, en Cardoza es Antigua, Guatemala, la Gran Tenochtitlan, París y Nueva York. La obra de Cardoza puede leerse asumiendo una doble vertiente.

Podríamos decir, también, que en el mismo título, *Pequeña sinfonía...*,<sup>12</sup> hay una cierta evocación —el poeta lo apunta en sus me-

<sup>11</sup> Cardoza en su prólogo a la *Pequeña sinfonía...* escribió que su poesía siguió: “Senderos del mundo de las analogías, con proyecciones de la afectividad profunda y polivalente que caminan en la imaginación, dirigidas con brújula de humo, dirigidas y sin freno, para llegar a lo real, es decir, a lo desconocido, no para explicarlo sino para transfigurarlos [...]” (9).

<sup>12</sup> En el título del poema encuentro una resonancia del capítulo I de *Tirano Banderas*, “Sinfonía del trópico”, en donde se describe el escenario exótico y

morias— de la combinación de ritmos, contrapuntos y armonías de las fugas y cánones de Johann Sebastian Bach. No digo que haya motivos musicales en las imágenes de la obra de Cardoza, sólo señalo el motivo musical. Por supuesto, las metáforas cardozianas nacen de recursos literarios. Si entendemos que la analogía es usada como un sistema de asociaciones de imágenes para construir metáforas novedosas, comprenderemos la influencia de los dos poemas históricos del *Romancero gitano*, “El martirio de Santa Olalla” y “Thamar y Amnón” y en los poemas en prosa “Santa Lucía y San Lázaro”, “Degollación de los inocentes” y “Suicidio en Alejandría” en la estética de *Pequeña sinfonía...* Este paralelismo, quizá intertextualidades, me sirve de motivo para comentar el asunto principal de mi estudio: la textura iconográfica de la metáfora de Cardoza. La analogía nos lleva a reparar un poco en la función estética de la metáfora.

IMAGEN ICONOGRÁFICA: LOS MÁRTIRES DE GARCÍA LORCA  
Y DE LUIS CARDOZA Y ARAGÓN

En el *Romancero gitano* hay una sección titulada “Tres romances históricos”, uno de ellos es “El martirio de Santa Olalla”, en donde se describe el sacrificio de la mártir a manos de los romanos: “un chorro de venas verdes/le brota de la garganta. /Su sexo tiembla enredado /como un pájaro en las zarzas”.<sup>13</sup> Luis Cardoza, por su parte, describe en su poema a Santa Águeda “avanzar sonám-

cruel de Santa Fe de Tierra Firme. Sin duda, Cardoza también evoca en el título de su largo poema la novela de Valle Inclán.

<sup>13</sup> Todas las citas de Federico García Lorca están tomadas del tomo I, de las *Obras Completas* de la editorial Aguilar: 1973. En lo sucesivo especificaré el número de la página entre paréntesis al final de la cita.

bula como una espada soñolienta, con sus dos globos de luz velada de leche y sangre, guiada por los discos rojos de su pecho, en donde anidaron los ojos de Santa Lucía” (Cardoza 1992 31). Más adelante escribe:

Santa Águeda veía por sus dos borbotones como por grandes ojos que tuviesen toda la ternura de las entrañas, de los huesos, de las novias violadas y campanas, la inocencia purísima de la leche. Iba con los ojos cerrados, como sonámbula. Y los dos discos rojos que manaban su vida cubrían de amor las cosas más funestas y malditas. Sus senos encendían estrellas en las noches sin fondo y cifras nupciales en los pizarrones de los colegios. En la bandeja, sus senos con sus delicadas venillas azules de una dulzura sin nombre, recordaban, sin embargo, la cabeza de la Medusa, con sus abecedarios en llamas y sus negros relámpagos [...] Lucía, a través de los senos de Águeda, porque las flechas de Sebastián cedieron tanta dulzura a la muerte que la virgen se ruboriza y una mano de sangre oprime sus senos que nadie ha visto nunca [...] ¡Oh! ¡dulce visión de senos castos, de senos cercenados en el pecho de otra doncella, de otra doncella que lleva ahora sus ojos en los nidos inválidos de los senos tibios como estiércol! (30-31).

Si revisamos la poesía de Lorca posterior al *Romancero gitano* encontramos tres poemas en prosa con temas sacados del martirologio cristiano. Los poemas son “Santa Lucía y San Lázaro”, “Degollación del bautista” y “Degollación de los inocentes”. Por sus recursos poéticos podemos suponer que estos poemas en particular fueron escritos en la época en que Lorca redactaba *Poeta en Nueva York*. Lo que me llama más la atención es que la estética de estos tres poemas en prosa tiene una clara intertextualidad en la *Pequeña sinfonía...* Si revisamos los mártires a los que aluden Lorca y Cardoza encontramos que son los mismos, el guatemalteco

en su largo poema alude a más santos, pero los frecuentes y favoritos son Santa Lucía, Santa Águeda, San Lázaro y San Dionisio.<sup>14</sup> Lo más interesante son las coincidencias en la expresión poética. En el español y en el guatemalteco el ritual de la sangre de la iconografía de los mártires se convierte, por el arte de la metáfora, en ritual erótico, por ejemplo. Pero la intertextualidad de ambos se da más íntimamente en la capacidad de hacer una variación o una sucesión de imágenes a partir de un tema iconográfico.

García Lorca en “Santa Lucía y San Lázaro” crea imágenes simbólicas a partir de los campos semánticos de los atributos de Santa Lucía, virgen y mártir, a quien tradicionalmente se le representa llevando sus ojos en una bandeja o en las manos. Los atributos iconográficos de la santa están relacionados con la vista, es la patrona de los enfermos de la vista. Lorca a partir de estos atributos desarrolla una metáfora en la que “pude componer perfectamente hasta ocho naturalezas muertas con los ojos de Santa Lucía” (947). El autor del *Romancero gitano* hace una serie de variaciones a partir del relato de un personaje que llega a alojarse en la Posada Santa Lucía, cercana a la estación de tren San Lázaro. El juego metafórico consiste en tomarse a veces las cosas literalmente y allí inventar imágenes. Las metáforas de “Santa Lucía y San Lázaro” nos remiten a lo visual. Por ejemplo, el narrador ve el anuncio de una óptica, que es un enorme ojo colgado de la marquesina del negocio y, entonces, la imagen realista se convierte en símbolo de la vista: “En las fachadas miraban grandes ojos de megaterio, ojos terribles, fuera de la órbita de almendra que da intensidad a los humanos” (949).

<sup>14</sup> Habría que decir también que no hay icono más surrealista en el repertorio cristiano que San Dionisio, primer obispo de París, que lleva en sus manos la cabeza que le fue cercenada.

A Santa Águeda, mártir del siglo III, Cardoza la representa con metáforas en donde se une el sufrimiento de la mutilación, con la turgencia de su pecho mutilado. También la imagen de la Magdalena tiene un matiz erótico cuando se le describe como: "Peces resbalan por sus miembros, bajo los barcos arremolinados en el vientre, en las trombas de los senos abiertos como paracaídas hechos de triunfos que tiran a otros cielos los veleros impasibles" (16).

Estos efectos de las imágenes visuales tienen una raíz gongorista. Recordemos que en los textos barrocos es frecuente construir metáforas a partir de una referencia emblemática o iconográfica. Góngora, por ejemplo, en la "Soledad Primera" escribe: "No en ti la ambición mora /hidrópica de viento, /ni la que su alimento /es áspid Gitano" (Góngora 1984 80), en donde hay una referencia a la emblemática de Alciato, en la que se representaba la envidia "la serpiente egipcia-gitana"; o como lo expresa el contemporáneo de Góngora, el poeta Pellicer, "porque los Egypcios pintavan el Áspid para significar la embidia". Sor Juana en *El sueño* también recurre a la emblemática. Por ejemplo, para representar el escenario nocturno que inunda el mundo, la poeta representa la luna con el emblema "del orbe de la Diosa /que tres veces hermosa /con tres hermosos rostros ser ostenta". En otras líneas del mismo poema, la monja alude al silencio con una referencia iconográfica de Harpócrates.

En los recursos barrocos, particularmente en los gongorinos, existe una tendencia a que la metáfora nos remita a una imagen visual o con el sentido de la expresión. Incluso podemos encontrar una especie de nominalismo metafórico donde la metáfora es la cosa misma. Por ejemplo, en Cardoza la nave de una iglesia en la que se vela a un prelado, se transforma en una nave en la que navega un catafalco en medio del mar turbio de la muchedumbre de fie-

les: “La iglesia, un barco ardiendo en las barrancas oceánicas, centrado por el Santo Padre que quiso ir desnudo a la tierra desnuda y yace ahora entre las flores de nueve reinos, lamido por narcóticos vitrales ojerosos y millares de velas, rutilante como torero muerto sobre el mar” (15). Y el nombre de Cristóbal Colón es motivo para un juego de etimologías: “[...] el Portador de Cristo, Cristopherens, Paloma Mensajera de Cristo, Cristophorus Colombus, ciego en su obsesión [...]” (33). Lorca, por su parte, había descrito una populosa celebración litúrgica en honor a Santa Lucía como una batalla naval: “Cuando entré en la catedral se cantaba la lamentación de las seis mil diostrias, que sonaba y resonaba en las tres bóvedas llenas de jarcias, olas y vaivenes, como las tres batallas de Lepanto” (950).

En el caso concreto del texto que nos ocupa se repite este recurso, pero se aprovechan al máximo los campos semánticos del icono, en una sucesión de imágenes inspirada en variaciones lingüísticas de los atributos de la imagen, especialmente en la iconografía de santos y de mártires. Esto nos lleva al terreno de la metáfora, entendida como imagen y a la interpretación iconográfica.

#### DE LA METÁFORA COMO REPRESENTACIÓN DEL MUNDO

Uno de los críticos más agudos y sarcásticos de los excesos y de la frialdad del ingenio de la poesía vanguardista fue Jorge Luis Borges. En un breve ensayo publicado en 1936, “La metáfora”, plantea el argentino una crítica categórica y rigurosa de los excesos retóricos de esta imagen poética. El poeta argentino relata que el historiador Snorri Sturlson, en el siglo XII, compiló un glosario de las figuras tradicionales de la poesía islandesa. En esa antología de la metáfora destacan las siguientes imágenes: la gaviota del odio, el halcón de la sangre, el cisne sangriento o cisne rojo simbolizan, o

representan, el cuervo. Para los poetas islandeses medievales el mar era el techo de la ballena o la cadena de las islas y la casa de los dientes, la boca. Borges después de meditar sobre el ingenio de estas metáforas, concluye categórico: éstas no dejan de ser frías por laboriosas e inútiles. El autor del *Aleph* utiliza la referencia a la compilación de Snorri como una parábola contra el ingenio vacuo del simbolismo y del marinismo: “Lugones o Baudelaire [...] no fracasaron menos que los poetas cortesanos de Islandia”. El argentino cita el libro III de la *Retórica* de Aristóteles para subrayar que toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles. Después recuerda que para Middleton Murry en la metáfora debe existir una analogía que sea real y que no haya sido notada con anterioridad. Borges subraya que Aristóteles funda la metáfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje. El ensayista propone, entonces, repasar una lista de arquetipos metafóricos de la literatura universal: las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte. Estas comparaciones las encontramos lo mismo en el *I Ching*, que en la *Iliada*, en la *Biblia*, en el *Cantar de los Nibelungos* o la letra de algún *blues* del Misisipí. Citemos una combinación ya canónica en el acervo metafórico literario, la muerte como sueño. En el Antiguo Testamento (I Reyes 2:10) se dice que “David durmió con sus padres y fue enterrado en la ciudad”, es decir, el rey David murió. Borges recuerda también que los marineros del Danubio decían que “Duermo; luego vuelvo a remar”, cuando pasaban a mejor vida; y también recuerda la letra de un *blues* que dice que la muerte es la vieja mecedora (*old rocking-chair*). Todas las metáforas tienen la misma raíz conceptual del morir como dormir. No obstante, hay una arquitectura del lenguaje que hace de la metáfora algo más que encontrar analogías entre cosas disímiles. El mismo Borges pone el ejemplo de dos autores, Dante y Góngora. El poeta

italiano para definir el cielo oriental (Purgatorio I 13) “invoca una piedra oriental, una piedra límpida en cuyo nombre está, por venturoso azar, el Oriente: *Dolce color d'oriental zafiro* es, más allá, de cualquier duda, admirable; no así el de Góngora (Soledad I 6): ‘En campos de zafiro pace estrellas’ que es, si no me equivoco, un mero énfasis” (Borges 1980 354). Aunque ambas metáforas derivan del Éxodo, 24; 10: “Y vieron al Dios de Israel; y había debajo de sus pies como un embaldosado de zafiro, semejante al cielo cuando está sereno”, creo percibir en las palabras de Borges lo que muchos filósofos del lenguaje han estudiado, la capacidad de representación de la realidad de la imagen metafórica, que es una interpretación más ambiciosa de considerar la metáfora como un malabarismo del ingenio para encontrar símiles inusitados entre elementos distantes.

Jorge Luis Borges concluye su ensayo con una frase casi premonitrice: “Algún día se escribirá la historia de la metáfora y sabremos la verdad y el error que estas conjeturas encierran” (Borges 1980 137). Años más tarde, Paul Ricoeur, como motivado por las palabras del argentino, realizó un amplio estudio sobre el concepto de metáfora. El filósofo francés en *La metáfora viva* hace un recuento de cómo se ha interpretado la figura retórica desde las obras de Aristóteles hasta la narratología y la hermenéutica actuales. Me gustaría enlazar las reflexiones de Borges con las ideas de Ricoeur para destacar los elementos iconográficos —la metáfora como representación del mundo— de la *Pequeña sinfonía...*

Paul Ricoeur en *La metáfora viva* plantea, acorde con una hermenéutica holística y analógica, la necesidad de estudiar la metáfora poética desde una perspectiva amplia, a diferencia de cómo lo ha hecho la retórica tradicional, que la interpreta como una relación semántica de palabra a palabra y desde la perspectiva del enunciado. Para llegar a este planteamiento, Paul Ricoeur hace un ex-



tenso repaso de las diversas teorías tanto filosóficas como lingüísticas —la retórica, la neoretórica, la semántica y la hermenéutica— que han estudiado la metáfora como un fenómeno lingüístico y filosófico. Para entender la concepción de la metáfora de Ricoeur hay que tener en cuenta dos postulados de la hermenéutica gadameriana y uno de Ricoeur: 1) que la hermenéutica del texto se da cuando hay una comprensión holística del mismo, 2) que la metáfora como fenómeno estético tiene un sentido equivoquista y no unívoco y 3) que en la interpretación de una metáfora literaria siempre habrá un exceso de sentido, delimitado por la intención del receptor. Por eso, Gérard Genette señala que en el lenguaje metafórico “[...] la oposición de lo figurado y lo no figurado es la de un lenguaje real a otro virtual y que la referencia de uno a otro tiene por testigo la conciencia del locutor o del oyente [...]” (Ricoeur 1980 193).

El sentido, traducibilidad y representación de la metáfora se debe circunscribir a un sentido holístico del texto que nos da la intención general de la obra de la que podemos derivar un cierto “exceso de sentido”. Paul Ricoeur ofrece dos razones básicas para estudiar la metáfora-enunciado desde una perspectiva sémica:

En primer lugar, mediante la interacción de todos los términos presentes al mismo tiempo en el mismo enunciado, la *producción* de la intersección que exige la teoría de la metáfora-palabra. El fenómeno crucial es el *aumento* de la polisemia inicial de las palabras gracias a una instancia del discurso. La repercusión de la estructura predicativa sobre el campo semántico obliga a añadir una variante semántica que antes no existía [...] (Ricoeur 1980 231).

Más adelante Ricoeur continúa sobre la necesidad de entender la metáfora-enunciado:

[...] La metáfora no es la polisemia; el análisis sémico produce directamente una teoría de la polisemia y sólo indirectamente una teoría de la metáfora, en la medida en que aquélla atestigua la estructura abierta de las palabras y su capacidad para adquirir nuevas significaciones sin perder las antiguas. Esta estructura abierta es sólo la condición de la metáfora, no la razón de su producción; *se necesita un acontecimiento de discurso* para que aparezcan, con el predicado impertinente, valores fuera de código, que la polisemia anterior no podía contener por sí sola [...] (Ricoeur 1980 233).<sup>15</sup>

Paul Ricoeur, además, hace una diferenciación de enfoques sobre la metáfora que juzgo fundamental para comprender el problema de la representación, que indirectamente se relaciona con la metáfora como iconografía. El filósofo francés distingue entre “metáfora lingüística” y “metáfora estética”. Para Ricoeur esta última es la “expresión estilística de la metáfora” que tiene como objetivo crear la ilusión, principalmente presentando al mundo bajo un nuevo aspecto. Es en este sentido, en el de reinterpretación de la realidad (la mimesis, según la interpretación de Ricoeur) que la metáfora estética tiene una dimensión ontológica.

En el caso de la poesía de Cardoza y más acentuadamente en el caso de *Pequeña sinfonía...*, la representación metafórica tiene una trascendencia existencial en la que se evidencia el problema de la identidad individual y cultural. En el Estudio V de *La metáfora viva* Ricoeur analiza desde las bases lingüísticas de Roman Jakobson los alcances de la significación de la metáfora. El filósofo francés considera que, si la metáfora es una especie de suspensión de la función referencial del lenguaje: “[...] Puede ocurrir que la referencia a lo real cotidiano deba desaparecer para liberar otro tipo de refe-

<sup>15</sup> Las cursivas son mías

rencia hacia otras dimensiones de la realidad [...]” (Ricoeur 1980 201). Ricoeur refiriéndose a la teoría jakobsiana de la metáfora expresa que “Para que la selección sea libre, es necesario que provenga de una combinación inédita creada por el contexto y, por consiguiente, distinta de las combinaciones formadas con anterioridad en el código; con otras palabras, hay que buscar el secreto de la metáfora en las uniones sintagmáticas insólitas, en las combinaciones nuevas y puramente contextuales [...]” (Ricoeur 1980 246).

Pero, por otro lado, la estructura del discurso literario según Northrop Frye articula un *mood* afectivo:

este *mood* es mucho más que una emoción subjetiva, es un modo de enraizarse en la realidad, es un exponente ontológico [...] Pero si la metáfora es un enunciado, es posible que éste sea intraducible, no sólo en cuanto a su entonación, sino en cuanto a su sentido mismo, y, por tanto, en cuanto a su denotación; enseña algo y de este modo contribuye a abrir y a descubrir otro campo de realidad distinto del lenguaje ordinario (Ricoeur 1980 205-206).

Es decir, la metáfora es también una forma de conocimiento y no sólo innovación lingüística. Pero cuidado: “[...] el modelo al que pertenece una metáfora-sustitución es un modelo que ignora la diferencia entre lo semiótico y lo semántico, que toma la palabra y no la frase como unidad de base de la tropología, que no conoce de la palabra más que el doble carácter de combinación y de selección común a todos los signos, desde el rasgo distintivo hasta el texto, pasando por los fonemas, las palabras, las frases, los enunciados [...]” (Ricoeur 1980 240). Este modelo de metáfora-sustitución empobrece los alcances metafísicos de la metáfora. En cambio, la metáfora estudiada como analogía, rescata tanto las bases epistemológicas del “pensamiento” metafórico como su carácter de iconicidad.

Respecto a la analogía dice el filósofo: “La analogía es formalmente una característica común a la metáfora, al símbolo y a la comparación-similitud; pero la intelectualización sigue un orden de crecimiento: de la metáfora al símbolo y de éste a la similitud. La relación analógica es un instrumento lógico dentro de la comparación; es de orden semántico y no lógico cuando se presenta en una imagen” (Ricoeur 1980 253-254).

La cuestión de la metáfora como analogía, la podemos entender mejor si recurrimos a la semiótica del icono que Erwin Panofsky plantea en sus *Estudios sobre iconología*. Podríamos extendernos ampliamente sobre la cuestión de la definición de icono, desde Pierce hasta Eco se han replanteado su definición y sus raíces filosóficas. En el contexto del presente trabajo, entiendo el concepto de icono en su traducción más directa: imagen. La iconografía en la historia del arte se ocupa del contenido temático o del significado de las obras. Su lenguaje tiene que ver con la semiótica y con la hermenéutica. La iconografía clasifica el contenido temático de una imagen en tres niveles: 1) el contenido fáctico y expresivo; 2) el contenido secundario o convencional y 3) el significado intrínseco o contenido. En el nivel uno tenemos formas que pueden representar objetos naturales y, al mismo tiempo, por sus rasgos, pueden encarnar ciertos sentimientos como dolor, amor, tristeza. En este nivel sólo percibimos los motivos de la representación iconográfica.

El segundo se refiere a contenidos convencionales del icono. Por ejemplo, si vemos la imagen de un adolescente con rostro do-lido, atado a una columna y con el cuerpo flechado, sabemos que es San Sebastián. Si en un altar barroco vemos a un hombre vestido como fraile tendido sobre una parrilla, tenemos la certeza de que es San Lorenzo, aunque no haya un título que así lo indique. Pero hay una particularidad en la iconografía que es la que viene muy a cuento para nuestro estudio. Panofsky habla de los *valores*

*simbólicos* que la iconografía descubre en la imagen. Estos valores los define el crítico como un conglomerado de formas, imágenes, historias y alegorías que una composición iconográfica encierra. En detectar estos valores simbólicos reside el sentido de la interpretación iconográfica:

Mientras nos limitemos a afirmar que el famoso fresco de Leonardo de Vinci muestra un grupo de trece hombres alrededor de la mesa de un comedor, y que este grupo de hombres representa la Última Cena, nos estamos ocupando de la obra de arte como tal, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como sus propiedades o características peculiares. Pero cuando tratamos de comprenderlo como un documento sobre la personalidad de Leonardo, o de la civilización del Alto Renacimiento italiano, o de una actitud religiosa peculiar, nos ocupamos de la obra de arte como un síntoma de algo más que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este “rasgo más diferente” [...] El descubrimiento y la interpretación de estos *valores simbólicos* [...] es el objeto de lo que llamamos *iconografía de un sentido más profundo* [...] (Panofsky 1984 18).

La imagen poética en Cardoza y en Federico García Lorca coincide en la iconografía y en los motivos de las imágenes, pero una iconografía de los valores simbólicos de las imágenes de los mártires nos señala las diferencias esenciales entre ambos.

Los valores simbólicos de la iconografía poética de Cardoza están resumidos en esta cita de *Dibujos de ciego*: “Escribes en la arena como el caballo en la liza con sus entrañas. Te tropiezas con tus intestinos, embrollas tus pies en ellos, vas derrumbándote al otro lado, irresoluto arúspice, a pique en la noche vertical de nuevo sueño” (Cardoza 1989 20).

La escritura para nuestro poeta es una suerte de aruspicina, un arte adivinatorio de la memoria. Para Cardoza la escritura es un lenguaje secreto en el que se expresa la esencia remota del ser humano y el escritor es el sacerdote, que a la manera del arúspice romano, lee los presagios escritos en forma de símbolos poéticos. Encuentro que en la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* hay una continuada preocupación del autor por encontrar el lenguaje secreto y sagrado del mundo. Para Cardoza el realismo imaginario pone al descubierto los dos ejes sagrados que le dan sentido al mundo: el erotismo y la muerte.

En Cardoza, la metáfora es el lenguaje de la angustia, la sexualidad y la muerte. Para Cardoza, igual que en la obra de Jorge Luis Borges, la vida es una escritura continua y el mundo —en el caso del guatemalteco, la memoria— es como un libro lleno de símbolos que el hombre —el poeta, el lector— intenta descifrar. La escritura de Cardoza descifra los símbolos del mundo para representar iconográficamente la angustia del paso del tiempo. Es un intento de anular el tiempo cronológico y de reinventar el pasado, de ahí que en la idea del tiempo cardoziano los recuerdos de la infancia sean obsesivos. Cardoza en la memoria y en la escritura encuentra que “En la infancia hay un camino más corto que la receta para llegar a lo maravilloso. La metáfora aprehende lo inmaterial, sublima lo material, precipita el sueño [...]” (Cardoza 1989 116).

Leer la poesía de Cardoza es descifrar su escritura, sus símbolos, que es lo mismo que descifrar su infancia, sus viajes y sus sueños. Para entender las metáforas de Cardoza hay que meternos en sus recuerdos. Habrá que ser el niño guatemalteco que con azoro descubre al anciano mendigo maya a las afueras de la catedral de Antigua; el joven estudiante de medicina que hace amistad en París con Breton, Artaud y Aragón; o el aprendiz de historiador

que busca las huellas de Rafael Landívar en Bolonia no tanto para rescatar la memoria del primer poeta guatemalteco sino para inventar la identidad del poeta Luis Cardoza y Aragón.

*José Eduardo Serrato*



- BACHELARD, GASTON. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Trad. José Antonio Millán Alba. México: Red Editorial Iberoamericana, 1991.
- BEGUIN, ALBERT. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Mario Monteforte, revisión Antonio y Margit Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión, 1981.
- *Gérard de Nerval*. Trad. Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- BENJAMIN, WALTER. “Un tema del siglo XIX”. En *Iluminaciones IV*. Trad. Enrique Gómez. Madrid: Taurus, 1980.
- BOCCANERA, JORGE. *Sólo venimos a soñar. La poesía de Luis Cardoza y Aragón*. México: Era, 1999.
- BORGES, JORGE LUIS. “La Metáfora”. En *Prosas completas*. Tomo I. Madrid: Bruguera, 1980.
- “La esfera de Pascal”. En *Prosas completas*. Tomo II. Madrid: Bruguera, 1980.
- CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. *Poesías completas y algunas prosas*. Prólogo de José Emilio Pacheco. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- *Dibujos de ciego*. México: Siglo XXI, 2ª ed. 1989.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. “Poemas en prosa”. En *Poesía completa*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1973.
- GIBSON, IAN. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*. Barcelona: Plaza y Janés 1998.
- GÓNGORA, LUIS DE. *Soledades*. Edición John Beverley. Madrid: Cátedra, 1984.
- JEAN, MARCEL. *Autobiographie du surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.



- LARREA, JUAN. "El surrealismo entre viejo y nuevo mundo". En *Apo-geo del mito*. México: CEESTEM/Nueva Imagen, 1983.
- SÁENZ, OLGA. *Giorgio Di Chirico y la pintura metafísica*. Trad. José Luis Bernal. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- PANOFSKY, ERWIN. *Estudios sobre iconografía*. Trad. Bernardo Fernández. Madrid: Alianza, 1984.
- PARKINSON, LOUISE. "Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales". En *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- PRADO GALÁN, GILBERTO. *Luis Cardoza y Aragón. Las ramas de su árbol*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- RICOEUR, PAUL. *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.