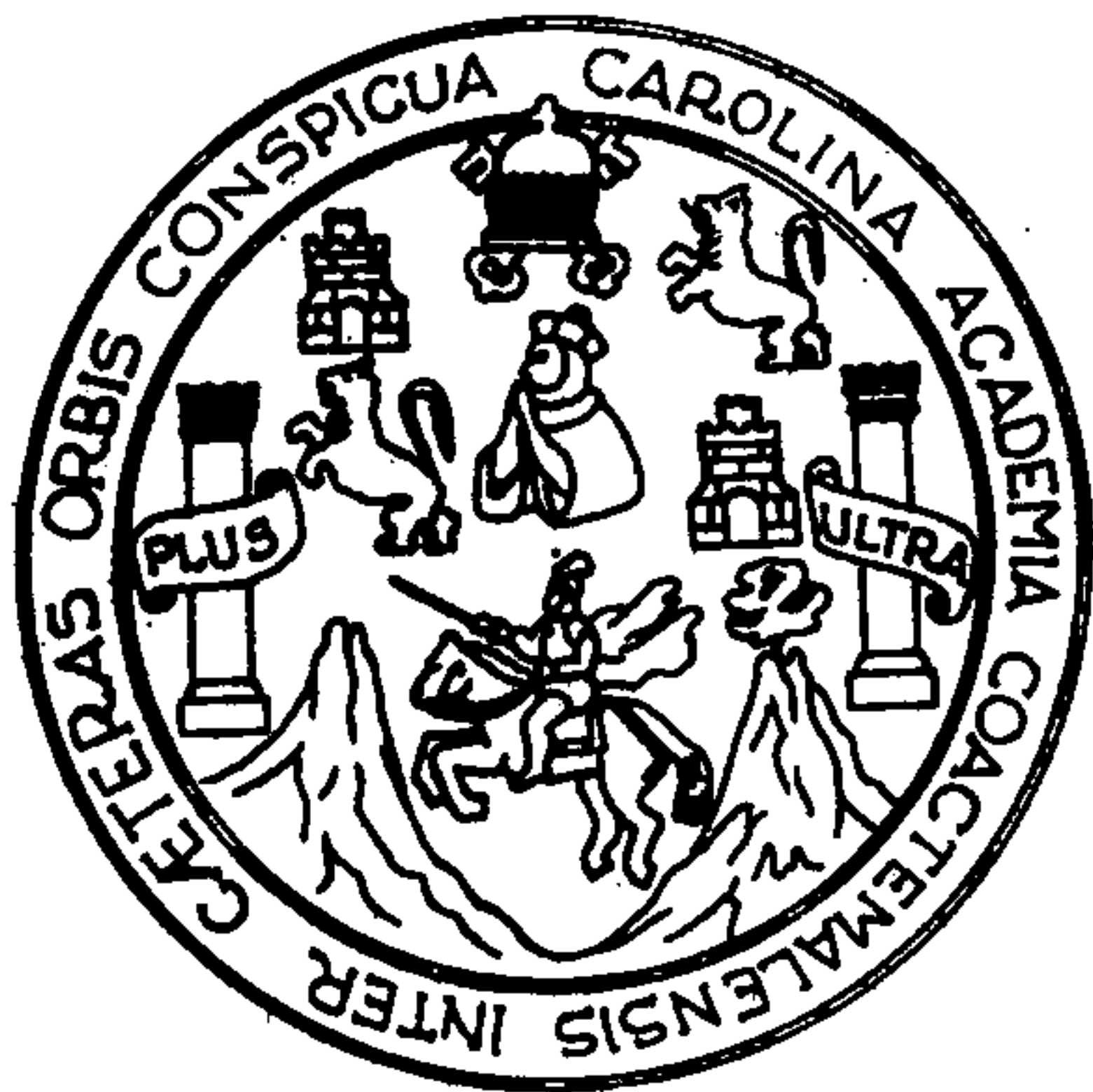


Enán Francisco Moreno Martínez

EL POEMA VISTO POR EL AUTOR, EL CRITICO Y
EL LECTOR

Lic. Orlando Falla
Asesor



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

Guatemala, 1980

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

DL
07
T(699)

Este estudio fue presentado por el autor como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciado en Lengua y Literatura.

Guatemala, Octubre de 1980.

Expreso mi agradecimiento a todas las personas que hicieron posible este trabajo. En especial, a la licenciada Aura Violeta De León, por su constante ayuda. También al Dr. Francisco Albizúrez Palma, por sus valiosas sugerencias.

INDICE

	Pág.
1. INTRODUCCION	
1.1 Objetivo y justificación	1
1.2 Procedimiento	1
2. LUIS ALFREDO ARANGO, ARCHIVADOR DE PUEBLOS Y CANTO FLORIDO	7
2.1 Luis Alfredo Arango (Nota biográfica)	7
2.1.1 Arango y el grupo "Nuevo Signo"	10
2.2 Sobre Archivero de Pueblos	17
2.3 El poema Canto Florido	22
3. DESARROLLO	26
3.1 Aspectos teóricos	26
3.1.1 El objeto literario	26
3.1.2 ¿Qué es literatura?	26
3.1.3 Acerca de los géneros literarios	28
3.1.4 Poesía y poema	30
3.1.5 Lenguaje poético	31
3.1.5.1 Funciones	33
3.1.5.2 La palabra	34
3.1.5.3 Plurisignificación	36
Notas	39
3.2 Sobre crítica literaria	40
3.2.1 El crítico literario y sus funciones	40
3.2.2 Requisitos del crítico y su forma de trabajar	43
3.2.3 Crítica académica y crítica periodística	47
3.2.4 El hecho literario	50
3.2.5 ¿Autor y lector, útiles a la crítica?	53
3.2.6 Los tipos de lector	57
3.2.7 El texto literario y sus niveles de lectura	61
3.2.8 ¿El lector, condicionante de la crítica?	64
Notas	68

	Pág.
3.3 Canto Florido visto por el poeta, los lectores y el crítico	70
3.3.1 El poema visto por el poeta	70
3.3.2 El poema visto por los lectores	76
3.3.2.1 Lector común	76
3.3.2.2 Lector técnico	80
3.3.2.3 Lector común + lector técnico	83
3.3.3 El poema visto por el crítico	85
3.3.3.1 El título	85
3.3.3.2 El epígrafe	86
3.3.3.3 El poema	89
 4. CONCLUSIONES	 112
4.1 Sobre el trabajo realizado	112
4.2 Esquema de un procedimiento para es- tudiar el objeto literario tomando en cuenta al autor y los lectores	114
4.2.1 Sobre el objeto literario	114
4.2.2 Sobre el autor	114
4.2.3 Selección del material	114
4.2.4 Sobre los lectores	115
4.2.5 Sobre el medio para llegar a los lectores	115
4.2.6 Sobre la utilización del material que se obtenga	116
 BIBLIOGRAFIA GENERAL	 117

1. INTRODUCCION

1.1 Objetivo y justificación

El objetivo de este trabajo fue estudiar el poema Canto Florido, de Luis Alfredo Arango. Pero no lo estudiamos solos, sino que tomamos en cuenta, también, al autor y a los lectores.

¿Por qué este interés? Porque el hecho literario se realiza con la participación de tres elementos: autor, obra y lector. La obra literaria no existe por sí sola, requiere, además del autor, de un lector que la complete, que la termine a través de la lectura.

Por lo anterior, pues, creímos de utilidad tomar en cuenta, para estudiar el objeto literario, al autor y a los lectores. De este modo, nos parece que el estudio resultó enriquecido, completo y objetivo.

Esperamos que el presente trabajo sea una experiencia de utilidad para quienes, en nuestro medio, se interesan por la crítica literaria.

1.2 Procedimiento

Tomar en cuenta al autor para estudiar el objeto literario no es algo nuevo, se ha hecho siempre. Lo usual ha sido recurrir a la biografía, pero en nuestro caso queríamos, además de contar con los datos biográficos, que el propio autor reflexionara sobre la obra que fuéramos a trabajar, incorporándolo, así, realmente al estudio de la obra literaria. Era necesario, entonces, elegir a un autor contemporáneo nuestro y conseguir su colaboración. Elegimos a

Luis Alfredo Arango, un poeta que lleva cerca de veinte años de actividad creadora en el campo de la poesía. Ha publicado varios libros y obtenido importantes premios literarios. Esta actividad suya, lo ha colocado entre los poetas guatemaltecos de más prestigio. Pero además de estas y otras razones, lo elegimos porque nos gusta su poesía.

Elegido el poeta, faltaba decidir qué estudiaríamos de su obra. Para esto, nos pareció conveniente hablar con Luis Alfredo. Así lo hicimos. Luego de ponerlo al tanto de la tarea a realizar, él sugirió, sin ocultar su predilección, que trabajáramos Canto Florido. Considerada la sugerencia, la aceptamos porque además de ser un poema que no necesita estar enmarcado en un libro es, a nuestro juicio, representativo de la poesía de Arango. Inicialmente Canto Florido fue publicado solo, después apareció incluido en el libro Archivador de Pueblos, que es una antología poética de Luis Alfredo Arango realizada por Francisco Morales Santos, poeta también y compañero de Arango en el grupo "Nuevo Signo".

Enterado el poeta de nuestro propósito y habiendo aceptado colaborar, en una segunda entrevista le pedimos que nos hablara acerca de su poema. ¿Cómo nació?, ¿cuándo fue escrito?, ¿le resultó fácil o difícil escribirlo?, ¿qué deseaba plasmar en el poema?, ¿cuál es su opinión sobre el poema? Estas y otras preguntas fueron las que le formulamos. Pero no fueron formuladas de una en una, sino juntas. El poeta habló de cada uno de esos aspectos. Para recoger la información utilizamos una grabadora, la cual nos facilitó bastante el trabajo. En posteriores ocasiones el poeta habló de su vida y de su quehacer literario.

El material grabado fue luego transcrito. Para realizar esta operación no utilizamos alguna técnica en especial; sencillamente trasladamos al papel la grabación com-

pleta. Pero ya con el texto mecanográfico, advertimos que era necesaria una depuración para suprimir los tuteos, repeticiones y muletillas propias del lenguaje coloquial, pues nuestras entrevistas con el poeta fueron pláticas muy amigables. Teníamos, en general, dos grabaciones, una que se refería al poema y otra a los datos biográficos del poeta. La primera aparece completa en este trabajo; la segunda sirvió de base para elaborar la nota biográfica.

Desde el principio el poeta fue advertido que ese material sería publicado; pero, especialmente la parte que se refiere al poema, pensamos que debía ser conocida y autorizada por Arango. Por esa razón, ya depurado el texto, se lo presentamos para que lo aprobara. A él le pareció bien y lo dejamos así.

De esta manera participó el autor en el estudio de su obra.

Para llegar a los lectores debimos esforzarnos un poco más. Inicialmente, elegimos los tipos de lector. Nos pareció que lo mejor era trabajar únicamente con dos tipos: el lector común y el lector técnico. Como lector común consideramos, básicamente, a personas con una educación media, pues ellas, por su grado de escolaridad, han debido leer en algún momento de su formación, obras literarias. Tomamos en cuenta, pues, a bachilleres, secretarías, maestros, contadores, etc. Como lector técnico consideramos al estudiante de letras, pero éste debía tener, cuando menos, cursada la mitad de sus estudios.

Luego de decidir con qué tipos de lector trabajaríamos, establecimos cantidades mínimas para que la muestra, estadísticamente, fuera representativa. Del lector común obtuvimos ciento veinticinco opiniones; del lector

técnico, treinta. Es notoria la diferencia entre el número de opiniones que corresponde al lector común y el que corresponde al lector técnico, pero debe tenerse en cuenta que, en nuestro medio, la población de estudiantes de letras es muy poca.

Establecidos los aspectos anteriores, faltaba encontrar el medio para llegar a los lectores. Consideramos que la encuesta era lo indicado. Diseñamos, entonces, el siguiente cuestionario:

LUEGO DE HABER LEIDO EL POEMA CANTO FLORIDO,
LE ROGAMOS CONTESTAR LO SIGUIENTE:

1. ¿Le gustó el poema? (MARQUE CON UNA "X")

SI _____
NO _____

2. ¿Cree usted que el poema es?:

EXCELENTE _____
MUY BUENO _____
BUENO _____
REGULAR _____
MALO _____

3. ¿Podría hacer un comentario, dar su opinión
o señalar algo acerca del poema?

El cuestionario fue diseñado según los aspectos teóricos que sustentan este trabajo. Primordialmente toma en cuenta: la función del lector frente a la obra y los niveles de lectura que un texto literario permite.

El punto uno mide el primer nivel de lectura, el nivel de información, el cual puede originar una aceptación o rechazo del texto leído. Si luego de su lectura el lector acepta o aprueba el objeto literario, puede formular un juicio de valoración. Para medir ese primer nivel de lectura creímos que lo mejor era formular la pregunta "¿le gustó el poema?", porque es la forma usual como se expresa el lector medio luego de leer una obra literaria.

El segundo punto mide el grado de valoración que el lector hace del poema. Creímos preferible una escala cualitativa, antes que una cuantitativa. De esta manera nos parece que la valoración se manifiesta en forma directa y precisa.

El tercer punto del cuestionario lo incluimos para recoger, especialmente, los aportes del lector técnico, pero los resultados muestran que tanto el lector técnico como el común, pueden hacer aportes valiosos para el estudio de la obra literaria.

Para realizar la encuesta fue preciso obtener varias copias tanto del poema como del cuestionario. Lista ya la papelería creímos preferible, por razones prácticas, trabajar con grupos de lectores, antes que en forma individual. Aplicamos la encuesta en diversos colegios, institutos y universidades. Algunas veces, en el caso del lector técnico, sí fue necesario trabajar individualmente.

La tabulación de los datos demostró una amplia aceptación y valoración para el poema Canto Florido. De

todos los comentarios hechos por los lectores elegimos aquellos que consideramos de utilidad para el estudio del poema.

Los resultados de la encuesta, que constituyen la opinión de los lectores, y lo que el poeta opinó sobre su poema, se unieron a las observaciones nuestras. En el análisis del poema, pues, confluyen los puntos de vista del poeta, de los lectores y del crítico, papel desempeñado por nosotros. Por esta razón, creemos que el estudio del poema puede considerarse no sólo enriquecido, sino también objetivo.

2. LUIS ALFREDO ARANGO, ARCHIVADOR DE PUEBLOS Y CANTO FLORIDO

2.1 Luis Alfredo Arango (Nota biográfica)

"Le decía que para mí es una experiencia muy extraña, muy rara eso de hablar de mi vida, porque no lo he hecho antes; hasta me han pasado un par de anécdotas. Una de ellas es que una vez, unas señoritas de la Escuela Normal Rural de Totonicapán, buscando mis datos, fueron al cementerio de mi pueblo. Allí encontraron la tumba de mi abuelo, y como el también se llamaba Luis Alfredo Arango, las mencionadas señoritas pensaron que se trataba de mí, por lo que, al final de mi biografía, anotaron: "Luis Alfredo Arango murió en 1935". Es muy raro, ¿verdad?, se siente uno como muerto cuando tiene que hablar de su vida. Pero, bueno, ya empezamos"(1)

De esta manera empezó el poeta a hablarnos de su vida. Entre otras cosas, nos habló de su nacimiento, el cual ocurrió el 18 de mayo de 1935, en la ciudad de Totonicapán. De sus primeros años nos cuenta que vivió "en un lugar de Totonicapán llamado 'Palincaj' y que la gente, por abreviar, llama ahora 'Palin'-esa tendencia, esa pereza de la lengua hacia las abreviaturas-. Palincaj...No sé exactamente qué quiere decir. 'Pa' es 'en', 'lugar de', y 'caj' es 'cielo'".

Entre sus recuerdos -nos dice el poeta- resaltan algunos hechos familiares e históricos, como lo son la muerte de su abuelo materno, la desintegración del hogar de sus padres (Manuel José Arango y Esther Enríquez de Arango), el terremoto de 1942, la segunda guerra mundial y la caída del general Ubico. Algunos de estos hechos influyeron en él, otros no tuvieron mayor importancia, aunque Arango los relata todos con notoria emoción: "El 6 de agosto de 1942 hubo un terremoto que pudo tener su epi-

(1) Todas las citas que aparecen en esta nota biográfica, corresponden a una entrevista personal con Luis Alfredo Arango, realizada en su casa -en la ciudad de Guatemala- en 1978.

centro en Patzicía y que causó grandes destrozos en el altiplano; en Totonicapán se cayeron muchas casas y vivimos en tembloreras. Al año siguiente del terremoto, que fue una experiencia aterradora en mi infancia, murió el abuelo. Entonces mi madre tuvo que trabajar, y nos trasladamos a San Cristóbal Totonicapán, y ese fue mi salto al mundo. Detrás de estos hechos familiares, ocurría la segunda guerra mundial, que tuvo sus ecos, sus repercusiones en nuestro pueblo. Yo recuerdo que había propaganda anti-nazi en las paredes de las casas; uno estaba más o menos enterado del conflicto, de la gran conflagración. En el pueblo empezaron a aparecer apodos con los nombres de los generales famosos; había un patojo al que le decían "Timoshenco", porque un general soviético tenía un nombre similar. Una vez pasaron sobre Totonicapán unos 25 aviones pequeños, seguramente de caza. Y recuerdo nuestro asombro, porque jamás habíamos visto un avión en mi pueblo. Cuando pasó ese desfile de aviones, una mañana como a las onces, fue fabuloso: fue fabulosos ver todos esos avioncitos..."

"En San Cristóbal tuve una experiencia directa con la muerte. Tenía una amiguita que se llamaba Lola, mayor que yo; Lola compraba pasteles y me daba, pero un día, no sé si por los pasteles o por qué, pero se enfermó de tifoidea y... murió. Su muerte me llenó de angustia y de pena. Con Lola tuve unas vivencias fabulosas que he narrado en un cuento que se llama LOLA DORMIDA (no publicado)..."

De sus años en San Cristóbal, Arango también recuerda las catastróficas inundaciones ocasionadas por el río Samalá. Menciona la variedad de objetos -colchones, sillas, mesas, gallos, etc.- que flotaban en la corriente. Pero, " estas cosas que pasaron -asegura el poeta-, detalles curiosos, no tienen ninguna influencia, no fueron definitivas en mi vida; lo que sí fue definitivo fue la muerte de mi abuelo".

Las evocaciones de Arango nos trasladan, más adelante, a

Quetzaltenango (1949), en donde inició sus estudios vocacionales, los que concluyó en la capital del país.

Hasta este momento, su relación con la literatura se había dado a través de autores como Pepe Milla, Stephan Sweif, Amicis. Pero al llegar a la Escuela Normal, tuvo su primer encuentro con la poesía, ya que, impulsado por sus maestros Amílcar Echeverría y Adrián Ramírez Flores, conoció a Bécquer, García Lorca, Góngora, Quevedo, Miguel Hernández y muchos más.

Durante sus años en la Normal, compartió con poetas como José María Baldizón, Rafael Sosa, Raul Leiva, etc. Participó en una organización de tipo cultural (Juventud Revolucionaria Guatemalteca), dirigida por Marco Antonio Villamar Contreras.

Al graduarse -en 1954-, Arango inició su carrera magisterial en Pachojop (Cubulco, B.V.), allá, en la sierra de Chuacús. La vida en Pachojop tuvo grandes repercusiones en él, especialmente, en lo que se refiere a su relación con el indígena: "Yo tenía una idea muy literaria del mundo indígena, porque nosotros asistíamos a exposiciones de pintura, de grabados, de afiches; entonces, eran indios literarios, indios de afiches los que yo conocía. Pero al haberme decidido a trabajar como maestro en la sierra de Chuacús, donde habita un grupo étnico quiché-achí, yo me zambullí en el mundo indígena. Esa fue la primera gran revelación en mi vida: ir a descubrir ese otro mundo, el mundo de ellos, increíble, increíblemente viejo, asombroso, totalmente diferente del nuestro".

De nuevo en la capital, ingresó a la Facultad de Humanidades y trabajó de bibliotecario en el Instituto Indigenista. En esta última institución, fungió más adelante como investigador de campo.

En la Universidad conoció al licenciado Hugo Cerezo Dardón, entusiasta poeta que impulsó a los estudiantes -entre ellos a Arango- a publicar sus primeros intentos poéticos. Pero, según el criterio del Lic. Cerezo, los poemas de Luis Alfredo debían publicarse en la

revista de la Universidad. Y así fue como lo presentó al Lic. Ricardo Estrada (escritor también), que en ese entonces era secretario de la citada revista. "Ricardo, ampliamente, me abrió las puertas de la revista. Yo entré pues, al mundo de la poesía, por la puerta grande: publiqué en la revista de la Universidad de San Carlos."

Diversas razones le impidieron continuar sus estudios -nos cuenta Arango-. En 1963 viajó a México. Allí realizó estudios de Antropología, gracias a una beca que le otorgó la O.E.A. Al volver a Guatemala, tuvo la oportunidad de convivir en la comunidad de San José Nacahuil. En la actualidad, el poeta vive dedicado a su poesía y a su trabajo.

Durante su trayectoria poética, Luis Alfredo Arango ha obtenido importantes galardones. Enumeraremos los principales:

1. 1962: Premio Walt Whitman (1er. premio poesía) Certamen organizado por Revista "Salón 13" (Instituto Guatemalteco Americano), obra: Ventana en la ciudad.
2. 1972: Premio Centroamericano de Narrativa (3er. premio, cuento). Certamen Nacional Permanente "15 de septiembre", obra: Cruz o Gaspar.
3. 1974: Juegos Florales Centroamericanos (2o. premio, poesía), Quetzaltenango.
4. 1977: Certamen Literario "Día de la Hispanidad" (2o. premio, cuento), organizado por la Casa de la Cultura Hispánica -Guatemala-. Obra: Lola Dormida.
5. 1979: Juegos Florales "Rosendo Santa Cruz" (2o. premio, poesía), Cobán, A.V., Guatemala.
6. 1980: Certamen Permanente "15 de Septiembre" (2o. premio, poesía) Bellas Artes, Guatemala. Obra: Memorial de la Lluvia.

2.2 Arango y el grupo Nuevo Signo

Luis Alfredo Arango, junto con los poetas Francisco Morales Santos, Antonio Brañas, Julio Fausto Aguilera, Delia Quiñonez de Tock, José Luis Villatoro y, más tarde, Roberto Obregón integraron

el grupo "Nuevo Signo". Las principales actividades de este grupo fueron:

- a) Publicación de Las plumas de la serpiente (antología poética del grupo),
- b) Lectura y discusión de sus poemas en centros culturales de la capital y de algunos departamentos, y
- c) Algunos números del periódico literario La Gran Flauta.

El grupo no tuvo un estilo propio ni fue una escuela literaria. Consistió solamente en un intercambio de inquietudes poéticas. Por considerarlo de interés, incluimos la opinión de José Luis Villatoro, Julio Fausto Aguilera y Francisco Morales Santos, poetas que integraron "Nuevo Signo", sobre Luis Alfredo Arango y su obra.

1. "Hablar de Luis Alfredo Arango es hablar de uno de los creadores más importantes que tenemos ahora en nuestro país. No voy a hablar especialmente de cada uno de sus poemas, sino de su poesía en general, pero antes diré que en el grupo "Nuevo Signo" no nos copiamos el uno al otro, tampoco creo que hayamos hecho escuela, pero sí que hayamos hecho una poesía original y responsable, en cuanto que fui mos conscientes del tiempo que estábamos viviendo y dimos un testimonio del tiempo que vivía nuestro país. No fue una poesía que pudiéramos llamar ramplona o que estuviera motivada egoístamente, sino que realmente nosotros nos sentimos muy comprometidos con nuestro quehacer.

Dentro de las diferentes personalidades del grupo, Luis Alfredo Arango es una de las que yo más admiro dentro de la poesía guatemalteca. De la poesía de Luis Alfredo puedo decir que la siento tan cercana a mí, que me llega tanto, quizá porque yo amo bastante la provincia, o quizá porque yo soy muy provinciano o pueblerino. Tal vez por eso me gusta bastante la poesía de Luis Alfredo, siento como si estuviera hablando un abuelo, una persona que me ama o que me quiere. Así es como me llega esa poesía.

La poesía de Luis Alfredo no está llena de florilegios o de juegos florales, para hablar de otro modo, sino que Luis Alfredo le da a las palabras su sentido más exacto. Podría yo decir que

él le quitó todo ese ropaje al verso, para dejar el puro hueso, pero algo tan sabroso, no en el sentido superficial, sino que tan conceptual al mismo tiempo. La poesía de Arango es muy original.

Refiriéndome a quienes integraron el grupo Nuevo Signo, no puedo decir quien es mejor ni peor que el otro. Pero de entre ellos, aún cuando no son realmente parecidos, me gusta bastante la poesía de Luis Alfredo y Julio Fausto; sin embargo, me identifico, me siento más a gusto con la poesía de Luis Alfredo, porque es una poesía en la que yo puedo meterme y bucear y encontrar cosas que realmente me maravillan muchas veces.

Siempre refiriéndome al grupo, hubo todavía, luego de su dispersión, un intento de reintegrarse, entonces surgió el grupo "La Gran Flauta". En este grupo hicimos una antología y eso fue lo último. Actualmente es poco lo que nos damos a conocer unos a otros, pero tenemos el deseo de reunir poesía de la que hemos escrito últimamente para editar un libro o un folleto."

(José Luis Villatoro)

2. "Al hablar de Luis Alfredo Arango, quien perteneció al grupo "Nuevo Signo", tengo que decir que, en mi concepto, él es un gran poeta. Y no lo digo solo yo, sino que hay un consenso grande en tal sentido. Por ejemplo, Otto Raúl González publicó, hace tres años más o menos (1977?), un trabajo en el periódico El Imparcial. Este trabajo se titula: Luis Alfredo Arango, un gran poeta en la triste Guatemala de hoy. Varios críticos guatemaltecos, también, han expresado juicios muy significativos para la obra de Arango.

Si buscáramos, entre los poetas contemporáneos guatemaltecos, una tentativa por conseguir un lenguaje guatemalteco, esa tentativa, en quien mejor se da, es en Arango. El incorpora a su lenguaje poético una cantidad de palabras, giros o expresiones guatemaltecas; y el contenido de su poesía es de esencias guatemal-

tecas, hay en ella manifestaciones de la vida del guatemalteco, del drama de la Guatemala actual. También se encuentran, digamos, muchas mitologías: se halla el hombre relacionándose con la naturaleza; se encuentra, igualmente, el indígena, el campesino, la flora y fauna guatemaltecas, la tierra de Guatemala.

Luis Alfredo Arango está consiguiendo, pues, una expresión bastante guatemalteca, con vivencias nacionales. Arango conoce mucho del territorio nacional y de la vida del guatemalteco, porque ha estado en muchos municipios de diversos departamentos especialmente en el altiplano guatemalteco; lugares que se pueden llamar miserables, lugares donde especialmente el indígena, el campesino, el habitante de la aldea y todos esos personajes de la vida guatemalteca, se hallan en condiciones de pobreza y explotación.

Al hacer un examen de la poesía de quienes integraron el grupo "Nuevo Signo", Arango entre ellos, se encuentra que no se dan estilos iguales o que se parezcan muchísimo. En "Nuevo Signo" nos caracterizábamos porque los seis o siete poetas -con Roberto Obregón se completaron siete- que lo integrábamos, teníamos un estilo muy distinto. El estilo de Arango es muy suyo; su lenguaje, su vocabulario y su contenido están muy centrados en la tierra guatemalteca y en el hombre guatemalteco."

(Julio Fausto Aguilera)

3. "Acompaño a Luis Alfredo Arango por caminos que habiendo sido suyos: los de su infancia, los del maestro, y todos los que han trascendidos a la poesía por obra de su capacidad creadora, hoy pertenecen a los lectores que en el correr del tiempo vienen familizrizándose con su oficio literario.

Esta experiencia es bastante satisfactoria porque da la sensación de atravesar una vasta geografía en que lo humano y lo terrestre se han fusionado para la elaboración de colores que el

poeta recoge con particular agrado. Esto último no es como para pensar, que el antologado propicie una corriente regionalista, pues estamos lejos de los días en que los portentosos paisajes de América encandilaban para ocultar el transfondo de la realidad. Por el contrario, la obra poética de Arango es, sin amenguar su fecundidad, comparable a un cernidor de arena en el que va quedando algo "tan ordinario" como los días, los caminos, los ríos y la muchedumbre anónima que no tiene relación alguna con el estira y encoge del "mundo refinado".

Esta antología es la huella de un hombre que deviene poeta en razón de su encuentro con los demás hombres, en el momento en que el territorio se halla dividido acentuadamente entre los que lo tienen todo y los desposeídos, entre antiguos señores (los verdaderos dueños) y los usurpadores. Su poesía se afirma en la existencia de este problema y asume su responsabilidad con energía, en cuanto que revierte lo escrito por los historiadores oficiales, denuncia lo que siempre ocurre más allá del "círculo civilizado", da testimonio, y para ser legal, para ser veraz, se desnuda a sí mismo fríamente.

De este acto surge su voz de mestizo que trata de asirse a las raíces más profundas, pues las ha sentido correr aún bajo la tierra y sobre el viento. Recordar, en él, no es suscribir nostalgias sino aprehender un pasado, el más hermoso, el más íntegro, como una forma de rescatarse, de no sentirse huérfano y yuxtaponerlo a un presente en que la alienación deforma por que sí antiguos modos de ser para sustituirlos con actitudes mecánicas e individuales, en un perpetuo desovillar de la conquista.

Se elogia en Miguel Angel Asturias el poder receptivo y los brillantes logros de su imaginación, se le propone como el prototipo de una corriente conocida como el "mundo mágico" y tras él se apuntan nombres y más nombres, sin embargo, el de Luis Alfredo Arango es excluyente de esta nómina antojadiza porque no participa de aquel estilo, y en cuanto a sus contenidos, a sus

temas, es más determinante, pues no elabora un poema para llenar una hoja y luego lanzarla como paloma ("bella paloma proletaria" para estimular la fiesta de una revolución pequeño burguesa), sino con el propósito de poner en claro una serie de cuestiones de carácter sociohistórico:

Este es el cielo compadre.
 Este es el otro mundo
 pero no es de nosotros.
 Es el cielo de Juan Noq.
 Cielo construido sobre nuestras espaldas
 para su gloria,
 para regalo de sus hermanos,
 para sus mandaderos...

(La cabeza de Basilio Jolom)

Por otra parte, el barroco que se advierte en gran parte de su obra -utilizado también por varios de los mejores escritores latinoamericanos de la actualidad- es un recurso que la realidad ofrece, a tal grado que lo que pretendemos llamar insólito, lo es únicamente por el encubrimiento de una realidad aparente, de ahí que la obra de Arango sólo es comparable con el mundo que lo rodea, y que asombra o desconcierta porque lo desconocemos siendo nuestro: un mundo hecho a golpes y traiciones que han dejado al hombre y la naturaleza convertidos en fantasmas, un mundo que se corre de su base de un punto cardinal a otro como la luz cambiante de los amaneceres para no ser demolido en su totalidad.

Y porque nadie impone a nadie lo que debe escribirse, si no es la conciencia social del escritor, creo que Luis Alfredo Arango, al expresar un universo sencillo, al retraerlo aquí -donde por ligereza puede considerársele asunto provinciano- está cumpliendo un compromiso histórico impuesto por las actuales circunstancias. Lo negativo en él -como en todos los que tenemos la "suerte" (?) de comparecer en la época de mayor violencia que ha conocido el país- sería andar haciendo malabarrismos con el instrumento verbal que es tanto como rendirse ante la minoría dominante.

Precisamente el valor formal de su poesía está en la manera como utiliza el lenguaje, es decir, dejándolo a voluntad de la costumbre de hablar entre la gente, con sus giros idiomáticos, su carácter satírico, su doble sentido, y toda la carga de ironía de los parlamentos de los bailes de máscaras; pero aún hay algo más que eso y consiste en quitarle el uniforme a las palabras, la camisa de fuerza del academicismo, restituyéndolas a la espontaneidad. Desde sus inicios la palabra es un elemento de gran significado, puesto que para explicarse los orígenes de seres y cosas, dispone de él como de un vehículo al cual es necesario conocer desarmándolo y armándolo de nuevo. Para Arango el trabajo a consistido en hacer de cada poema un material de reconocimiento, de manera que cada vez que asume su oficio de escritor la palabra es objeto de ajustes para que exprese con precisión lo que el poeta quiere comunicar. En este caso, Luis Alfredo Arango se parece a un vaso maya existente en Chichicastenango que, dando paso al agua de un espacio a otro -en su literatura el paso de la realidad a la poesía y viceversa- además de reservarle su claridad que la distingue de otros elementos la hace música, canto de pájaro, voz de barro, sensación de viento; él mismo ha dicho que:

...eliminando palabras
poniendo aquí, tachando allá,
deshojando mis cuadernos aprendí la sencillez.

(Con la palabra de todos)

En Luis Alfredo Arango hay un poeta definitivo porque ha sabido sujetar su letra al rigor de la autocrítica, lo cual es una cualidad mayor que la de nacer o sentirse genio; porque se entrega con sinceridad y denuedo al oficio de desenterrador de olvidos, al margen de toda "ceremonia". Sus enamoramientos estéticos que como humano pueda tener no son arrebatos ciegos sino actos de amor en los que media la razón para salvar los abismos de la locura; esto explica la evolución constante y firme, por la que es válido situarlo en primera línea entre los escritores de su generación."

(Francisco Morales Santos, prólogo del libro Archivador de Pueblos).

2.2 Sobre Archivador de pueblos

Archivador de pueblos es la antología poética de Luis Alfredo Arango que fuera publicada por la Editorial Universitaria en 1977. En la publicación de la obra intervinieron los poetas Manuel José Arce y Francisco Morales Santos, quien seleccionó los poemas. También intervino el Lic. Gonzalo Dardón Córdova. "Archivador de pueblos -enfatisa Arango- es hijo de Manuel José, y ahijado de Francisco Morales y Gonzalo Dardón".

Los poemas que conforman la antología aparecen en orden cronológico inverso, desde 1976 hasta 1960. Entre los más recientes se encuentran "Canto Florido", "La palabra" y "Discurso de la resurrección". Algunos de los más antiguos son "Mi pueblo", "Calles" y "A mi padre".

En la obra se donfunden la nostalgia, la angustia, la rebel-
día, la tristeza... Sentimientos éstos, que brotan desde las raíces del poeta.

Ya en los primeros versos encontramos la queja silenciosa ante lo irreparable:

Había uno llamado PEDRO
(Alvaradito, ojo de fiera).
Sobre él se edificó este reino.

...y así nos repetimos
¿hasta cuándo?
Nadie canta en esta casa.
Somos tristes y callamos.
Nadie levanta la voz.

(Guatemala II, página 15)

En muchos de los poemas se percibe la gran diferencia entre la vida sencilla y apartada del pueblo -más hermosa a juicio del poeta-, y la vida moderna, bulliciosa y agitada de la ciudad:

¡Qué lucero tan hermoso!
 Parece que creciera.
 Parece que se moviera
 sobre la noche llena de luces
 de la Nueva Guatemala...

(No es lucero:
 es un helicóptero buscando,
 buscando
 a la mamá de Tarzán...)

(Discurso de la resurrección, Pag. 45)

¿Miran aquel árbol lleno de torditos?:
 Pues,
 no es árbol,
 es la antena de la tele de unas gentes que
 no ven a los torditos
 sino al Pájaro Loco y a la Familia Monster.

(Discurso de la resurrección, Pag. 46)

Y casi siempre que Arango hace estas comparaciones, surge su descontento, especialmente porque los indígenas no participan del 'progreso':

"Los anunciantes pueden optar ahora entre
 cubrir toda la América Latina
 con la edición hemisferio de life en español
 o dirigir sus anuncios
 a un mercado determinado..."

¿Al mercado de Pachojop?

(Mi vida y Life, página 160)

Vi sepultar a un niño muerto
 en una caja de cartón
 (Esto es verdad y no lo olvido.)
 Sobre la caja había un sello:
 "General Electric Company-
 'Progress is our Best Product'..."

(Puro Recuerdo, página 179)

Con respecto a su obra poética, opina Arango que encuentra dos constantes: una, el "paraíso perdido" (paraíso=hogar y pueblo natal); y otra, el constante intento por interpretar, poéticamente, el mundo indígena. Además, confiesa que en sus poemas expresa su descontento por vivir en la ciudad; de ahí la constante del "paraíso perdido".

Mencionamos los sentimientos de nostalgia que manifiestan los versos en Archivador de pueblos. Es la nostalgia que surge de los recuerdos -hogar paterno, niñez, sencillez de la vida del pueblo-. Los recuerdos vienen acompañados, casi siempre, de honda tristeza. Y es entonces cuando leemos:

Voy a Totonicapán,

 y allá me acuerdo
 de nuestra casa de adobes

 Ya solo queda
 mi corazón ardiendo.

(Puro Recuerdo, I y II, Págs. 172/75)

Totonicapán no es solamente un nombre para Arango: es vida (pasada, presente, futura...), es su vida misma. Por eso lo lleva dentro, siempre latente:

Siento sus ríos caminándome,
 su persistencia de árbol hundido en la memoria.

 La cosecha puesta al sol sobre los techos,
 el fogón, la siempreviva:
 todo suyo crece en mí,
 me yergue y me sustenta.

(Mi Pueblo, página 202)

Señalamos lo declarado por el propio Arango con relación a que su poesía manifiesta rechazo a la ciudad, a la cual conceptúa como "kardex rutinario", "enorme archivador de nombres y ataúdes". El poema "Tú no vengas" (Pág. 197) es un aviso, un alerta, una cruda revelación que el poeta hace a su paisano:

.....

Y me sentí solo,
terriblemente solo,
enfermo y aturdido,
culpable de que vengan las mengalas y los niños
al umbral de esta ciudad sin alma,
a las puertas de este pueblo come pueblos
todo lleno de escaleras,
de borrachos,

.....

Sí, me sentí culpable.
Me sentí culpable porque nunca,
porque jamás le he dicho a nadie
qué cosa es este kardex rutinario,
este enorme archivador de nombres
y ataúdes.

No te he dicho, paisano,
que no vengas,

.....

No te he dicho que
se muere más temprano en el asfalto.

En otro poema, Pájaros falsos, se reafirma la triste imagen de la ciudad:

Todo es falso en la ciudad,
todo es postizo.

(Pág. 199)

El último poema -el más antiguo en el orden cronológico- expresa amargura, pesimismo, y a la vez resignación -o más bien una

difícil aceptación de la vida:

No lloro ya tu muerte:
Sabías lo que la vida duele,
que fluye desde la oscuridad
y que es porosa...

Todo eso lo sabías.

La versatilidad del aire
que es pájaro y cuchillo,
la incertidumbre y el miedo.

...y me trajiste aquí
dejándome después perdido
detrás de la neblina, solo.

Oír llover es triste:
no lloraré por tí;
que el pedazo de cielo que me toca
lo haga, padre,
mientras lloro yo por mí...

(A mi padre, página 206)

A través de los versos de la antología se advierten con facilidad, profundos sentimientos inspirados por la patria y que motivan al poeta. Las palabras recopilan amor, ternura, tristeza, amargura... Recopilan a Guatemala. Historia, recuerdos, costumbres, geografía, anhelos, emociones, dolores... todo ha quedado "archivado" en los poemas. Y no sólo archivado, sino fusionado con dieciséis años de la creación poética de Luis Alfredo Arango, lo que equivale a decir que Guatemala y Arango se funden en Archivador de pueblos, y de esa unión brota el amor que es queja y entrega, sufrimiento y resignación, nostalgia e ilusión, vida, poesía...

'Mi creación poética -declara Arango- está hecha de vivencias, de cosas reales, de hechos concretos'. Y esto, agregado a su contemporaneidad -temática, estilo...-, hace de su poesía, indudablemente, un "archivo" latente, que ofrece a los lectores.

2.3 El poema Canto Florido

CANTO FLORIDO

Bello país de la muerte lindísimo país te
gustan los cadáveres y para qué negarlo.

Desde que te sabemos
Hasta donde te recordamos
En tu memoria siempre
Nuestra sangre se mezcló con tus entrañas
Tierra con sangre
Agua con sangre
Fuego rociado
Salpicado con la flor ceremonial
de nuestras venas.

Hay sangre hasta en el aire que respiras
Hay ese aroma cálido y humeante...
Adoras los cadáveres en largos viernesantos
Los venerados cuerpos de oscuros santoentierros
cubiertos de ornamentos
de pétalos y llagas
expuestos a la vista de fieles extasiados.
A Juan Sacatepéquez lo enterraste
en una tela morada con oros y brocados
A Juan Comalapa
en un escaparate de plata del siglo
diecisiete
A Joyabaj en la caja de una marimba.

Entierras todos los días
todas las noches
a Juan Ixcoy, Juan Ostuncalco
Juan Chamelco, Juan Acul, Juan del Obispo
Juan Hernández, Juan Cotzal
cubiertos con plumas de gorrión.

Al ángel Gabriel
a mi hijo Calixto Camajá
a Magdalena Milpas Altas
y Agustín Acasagustlán
a Domingo Tzunum, Diego Matías
Manuela Sapón, San Raymundo
Gualán
Zaragoza.

A los Santos Apóstoles Pedro y Pablo
a la bienaventurada siempre Virgen
María Cauqué, María Perpétua, María Sabina
María Candelaria
y no me alcanza este papel
la noche no me alcanza.

Asombroso país
alimentado con ángeles llenos de muertos
de flores húmedas y blancas
que no tuvieron tiempo
que nunca más se abrieron en sus labios
de corazones apagados en el polvo
de hermosas osamentas
de ojos recién nacidos
y leches y pezones
y manos amarillas
de rojas verdes manos...

Te embriaga esta canción
Te gusta
Te adormece
Vela tu siesta de saurio extravagante.

Ocho mil tablas de pino colorado / mil cajas de caoba/
 cajitas blancas de seda / mortajas de cartón / como se
 pueda / entiérrenlos como se pueda / con hojas de
 maxán o con periódicos / los pobres que se vayan sin
 chamarra / sin trapos, sin petate / enrróllenle esta
 bandera / cuatrocientos quintales de cera de colmena /
 incienso parafina / clavos para crucificar / vigas / soleras,
 dinteles / puertas quebradas / y que abran una zanja de
 aquí al Usumacinta...

País esplendoroso
 que nadie en ti pregunte
 qué sentido tiene nacer, llover, crecer
 dar flor, multiplicarse...
 que nadie haga pronósticos, ni cuentas
 ni cálculos acerca del destino
 acerca de estos pueblos
 regados
 congregados alrededor del sol
 Ni de las plazas brillantes
 Ni de los muros caídos
 y vueltos a construir...

Aquí nada es verdad
 Nada perdura pero
 ¿Qué importa?...

La vida es un pañuelo
 es un hermoso juego
 es un instante de pólvora y colores
 y nada más...

Tu fiesta predilecta es este gusto
 de morir
 vistosamente
 en grandes ceremonias colectivas

o a solas
tal vez en una celda
con cuatro zopilotes
y un gato enmascarado

y todo por amarte
lindísimo país
poblado de cadáveres
y cráteres floridos.

LUIS ALFREDO ARANGO

3. DESARROLLO

3.1 Aspectos teóricos

3.1.1 El objeto literario

3.1.2 ¿Qué es literatura?

Iniciaremos el desarrollo del presente trabajo con la siguiente interrogante: ¿Qué es literatura? Al respecto, sabemos que el vocablo "literatura" ha tenido una evolución semántica a través del tiempo. Los conceptos emitidos son muchos y variados. Por ejemplo, se ha dicho que "literatura" es el arte de expresar la belleza por medio de la palabra escrita, o que es el conjunto de todas las producciones literarias de un pueblo o época.

A la pregunta ¿qué es literatura?, se ha intentado siempre dar la respuesta más aceptable; sin embargo, la interrogante sigue en pie. La palabra literatura expresa diversos significados, dependiendo del enfoque que se le dé. Estos enfoques pueden ser, por ejemplo, según su extensión y contenido (universal, nacional...), su objeto (preceptiva, histórica, crítica comparada, comprometida, etc.), etc.

El problema de definir lo que significa "literatura" es relativamente reciente. Por años se ha hecho literatura, sin avanzar verdaderamente por el camino de la teoría literaria. Claro está que siempre ha habido estudiosos que se dedican a este problema, tal el caso de Hegel, en Alemania. Sin embargo, no ha sido sino hasta en las últimas décadas que la preocupación por establecer una teoría literaria más adecuada, se ha hecho más latente.

Existen en la actualidad muchas teorías emitidas por los estudiosos. Los ensayos sobre teoría literaria son muchos y variados. El problema estará en unificar todos estos criterios, cosa que quizá no se logre, ni sea absolutamente necesaria. Sin embargo, es ya un aliciente para la literatura misma, el hecho de que se le preste tanta y tan cuidadosa atención.

El criterio estructural considera a la literatura como construcción verbal, e intenta explicar sus particularidades partiendo de las relaciones que mantienen entre sí los elementos constituyentes, los diversos

estratos, los mismos que estructuran la obra literaria (1). La literatura, sistema semiótico y estructura, es el resultado de cierto juego de interrelaciones que se establecen entre los elementos componentes y la integración de los mismos en una totalidad. Esta totalidad -obra literaria- puede derrumbarse si varían esas relaciones.

Los diversos estratos a que se refiere el estructuralismo abarcan, según Ingarden (2), lo siguiente: 1o. Signos impresos, los verdaderamente reales; 2o. Fonemas o sonoridades verbales y configuraciones verbales de orden superior (oraciones); 3o. Aspectos esquematizados; 4o. Objetualidades representadas (mundo imaginario de la obra). Esta serie de estratos (fónicos, ópticos, referenciales, representativos, figurativos, físicos, metafísicos, materiales, espirituales, etc.) engranan lo literario, como sistema estructurado a partir del signo y nos llevan a entender la literatura como un sistema semiótico especial.

Otros criterios acerca del concepto de literatura la señalan como "una agencia especial del espíritu, cuajada en obras de cierta índole" (3), o como "el vehículo sinfrónico que borra las distancias y las edades al conjuro de la emoción" (4).

En todo caso, observamos que los señalamientos al respecto del término "literatura" tienden, en el fondo, a determinarla como una necesidad del hombre, sea cual fuere su condición social, sexo, edad, etc. La literatura es un reflejo social, a menudo crítico.

El sociólogo de la literatura Robert Scarpit, en su obra Sociología de la literatura, define a la literatura por el empleo o uso de la letra como primera característica. La letra es el vehículo en el que se unen dos conceptos elementales: el de "cosa" u "objeto" y "signo" o "significación"

Nuestro interés primordial, en este estudio, se encamina hacia la poesía; es por ello que incluimos un concepto más actualizado que señala a la literatura como "Conjunto de obras de arte que se valen del instrumento de comunicación doblemente articulado denominado lengua, con el fin de lograr mensajes de poesía" (5). Es decir, entonces, que podemos definir a la literatura como la rama del arte cuya actividad da por resultado un objeto literario, el cual se expresa a través de la palabra escrita.

3.1.3 Acerca de los géneros literarios

De un objeto literario se dice que pertenece al género Lírico, Epico o Dramático. Pero el concepto de "género literario", al igual que el de "literatura", ha sido objeto de discusión y sufrido variaciones. A pesar de esto, actualmente se mantiene la clasificación de la literatura en géneros literarios. Críticos como Benedetto Croce y Luckács, entre otros, muestran mucho interés en el estudio de los géneros porque, como apunta Aguiar e Silva: "La poética moderna, desengañada de toda clase de tentaciones dogmáticas y absolutistas, buscando en la historia su fundamentación, ha rehabilitado el concepto de género literario" (6).

Esta rehabilitación de los géneros obedece a la necesidad de ordenar y clasificar las distintas creaciones literarias, distinción que no debe buscarse solamente en la forma exterior sino, primordialmente, en la esencia misma del objeto literario. Una profunda emoción, por ejemplo, requerirá, para cobrar vida como un objeto artístico, del poema, antes que de la novela o de un texto dramático.

Precisamente atendiendo a los aspectos más específicos del objeto literario, los estudiosos modernos enfocan y tratan de llegar a una definición más precisa del concepto de género literario, así, "El Estructuralismo, desarrollando algunas tentativas del formalismo ruso, ha procurado definir los géneros partiendo de los elementos constitutivos de las respectivas estructuras lingüísticas, aunque los resultados no siempre hayan sido muy fecundos. Roman Jakobson, en un importante estudio publicado hace poco, relaciona las particularidades de los géneros literarios con la participación, junto con la función poética, que es la dominante, de las otras funciones del lenguaje. Así, la épica, centrada sobre la tercera persona, implica la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, se une estrechamente a la función emotiva; la dramática está vinculada a la segunda persona y a la función incitativa" (7). Para Jakobson, la definición de los géneros literarios debe hacerse a partir de las estructuras lingüísticas y también tomando muy en cuenta las funciones del lenguaje verbal, especialmente la función poética. Este punto de partida nos parece más válido, porque creemos que los géneros literarios no deben tomarse únicamente como los procedimientos extrínsecos utilizados por el escritor para buscar una concordancia entre el contenido y la forma. No. El género debe ser visto como resultado y no como causa del objeto literario. La intuición

la emoción del artista, exige una forma, un cuerpo propio para llegar a existir como algo particular y distinto frente a otros objetos literarios. La clasificación es posterior y no absolutamente necesaria.

Otras formas de clasificar los géneros literarios son las propuestas por Northrop Frye y T. Todorov (8). La clasificación del crítico Frye es: Drama, Poesía Lírica, Poesía Épica y Prosa. Por su parte, Todorov apunta que no reconocer la existencia de los géneros literarios, supone aislar la obra literaria, en singular, de aquellas otras que la han precedido. Sobre esta base, Todorov propone distinguir entre los que llama "géneros históricos" (se derivan de la observación de un período dado) y los propiamente teóricos (se derivan de una teoría del discurso literario) a los que denomina "tipos" porque los considera más atemporales en relación a los que califica de "géneros" en un sentido genuino.

Fuera ya del problema de clasificación de los géneros literarios nos interesa, para fines de nuestro estudio, el género lírico. Este género ha sido de los más sobresalientes en todas las épocas. En ciertos períodos de la historia literaria puede comprobarse la preponderancia de la producción lírica, tal el caso de la generación española de 1927 (Machado, Alberti, Diego, García Lorca, Hernández, Aleixandre, etc.) Sin embargo, en la actualidad es obvio que el género beneficiado es la narrativa. La poesía misma ha perdido en gran parte su carácter lírico y se torna también un tanto narrativa.

El género lírico tiene como fin conmover y lograr que el destinatario experimente las emociones que el propio poeta sintió al crear su obra. Requiere de un lenguaje enunciativo más que descriptivo. Se refiere al "yo" antes que a otros personajes. Son las emociones de ese "yo" las que se plasman en la lírica; por esto, Jakobson dice que la lírica se orienta hacia la primera persona, por lo que resulta estrechamente unida a la función emotiva del lenguaje. Como la lírica está muy marcada por la expresión, hasta podría decirse que existe un "estilo" para ella, tanto por lo que se refiere a su contenido como a su forma. En este sentido se considera que, históricamente, la lírica moderna ha expresado la intimidad del alma de una manera más profunda que en la antigüedad los clásicos greco-latinos y algunos clásicos castellanos.

3.1.4 Poesía y poema

Como punto de apoyo para desarrollar los siguientes capítulos del presente estudio, consideramos conveniente reflexionar acerca de algunas generalidades sobre la poesía y el poema.

Partiremos del hecho de que no debe confundirse lo que es "poesía" con "poema". Son dos aspectos que no siempre van ligados, pues no todo poema contiene poesía, y no necesariamente la poesía tiene que estar en el poema. Octavio Paz, en El arco y la lira, anota: "Lo poético es poesía en estado amorfo. El poema no es forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre" (9). A esta opinión agregamos que el poema no sólo es el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre, sino el sitio ideal para que se dé este encuentro, gracias a las características del poema.

Por otro parte, consideramos que la expresión de una emoción o de una experiencia poética, no conlleva necesariamente la apelación del verso, sino también la prosa puede servirle como instrumento, pues lo que señala la presencia de la poesía es el hecho de la emoción. El crítico francés Georges Mounin -citado por la editorial Salvat en la obra "¿Qué es literatura, pág. afirma que el conocimiento poético es el conocimiento emocional, el conocimiento al cual se accede a través de la emoción. Mounin agrega que el poema es la conservación y la transmisibilidad de este conocimiento. En síntesis, el poeta recurre a un instrumento que es el poema, instrumento que le sirve para mantener vivo y poder transmitir el conocimiento emocional.

La palabra poesía "se deriva del griego", viene a significar "hacer", "producir", "fabricar", "crear". La poesía es una expresión artística que se manifiesta, básicamente, a través de la gran variedad de posibilidades combinatorias que le proporciona la lengua.

La reflexión en torno de la naturaleza y de las funciones de la creación poética, ha venido manifestándose en diversas categorías o clases de proposiciones teóricas. Estas resaltan, destacan, la existencia del poema en cuanto constituye una entidad aislada, o bien lo enfocan desde la perspectiva individual, subjetiva, de un autor o en función de quienes puedan ser sus destinatarios, ya que el poder, la capacidad del talento poético, se puede medir en función de su aptitud para transmitir o comunicar las emociones. La funcionalidad de la creación poética, considerando sus objetivos más inmediatos

desde un enfoque que podría calificarse de pragmático, debiera ser la utilidad o el provecho y la detectación o el placer. Al respecto, Alfonso Reyes señala (El Deslinde, pág. 13). "La vida de la literatura se reduce a un diálogo: el creador propone y el público (auditor, lector, etc) responde con sus reacciones tácitas o expresas". El creador "propone", propone al elaborar un objeto literario con el fin de recibir una respuesta.

Volviendo a la relación poesía -poema - prosa, conviene señalar que la poesía se encuentra, eminentemente, en el poema. Según Cohen (10) se dan dos clases de manifestaciones poéticas: el poema en verso y el llamado "poema en prosa". Existen, entonces, dos niveles de procedimientos poéticos: el poema en prosa podría ser "poema semántico", y el poema en verso, "poema fónico", aunque éste no sería muy significativo. Por lo tanto, el poema debe ser "fono-semántico". Utilizando elementos sonoros y significativos, la elaboración será más completa. Sin embargo, si dejamos por un lado el problema de la forma, vemos que tanto el poema en prosa, como la poesía en verso, no se proponen nada diferente de su propia finalidad de expresar una experiencia o emoción poética.

Anotamos, en el párrafo anterior, que la poesía se encuentra eminentemente en el poema, lo cual se debe a las condiciones que éste ofrece y a las cuales podríamos considerar como "ideales" para que se manifieste la creación poética. La prosa sigue una línea recta, va siempre hacia adelante "de ahí que -dice Octavio Paz - los arquetipos de la prosa sean el discurso y el relato, la especulación y la historia. El poema, por el contrario, se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, un universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea. (11).

3.1.5 Lenguaje poético

Antes de abordar el tema, conviene formular la pregunta: ¿lenguaje literario o lenguaje poético?; y responderla de manera que no exista una confusión entre uno y otro término.

Por "lenguaje literario" entendemos el lenguaje de que se vale la literatura en cuanto manifestación artística. El lenguaje que utiliza

la novela, el poema, el teatro y otras manifestaciones literarias, es un lenguaje literario, distinto, por sus características propias, del lenguaje común, que busca una comunicación objetiva.

El lenguaje del poema, en cuanto manifestación literaria, es un lenguaje literario. Sin embargo, como en este trabajo nos referimos a la poesía empleamos, para ser particulares en cuanto a nuestro objeto de estudio, el término "lenguaje poético",

A pesar de todos los estudios que se han realizado para llegar a una verdadera teoría del lenguaje poético, aún existen diferencias entre las opiniones que se emiten, debido a que no coinciden los puntos de vista de todos los estudiosos. Por ejemplo, hay quienes afirman que no existe una "lengua poética"; sin embargo otros estudiosos, especialmente los de los últimos tiempos, opinan que la carga emocional y afectiva que estimula las palabras, las hace configurar lo que se ha dado en llamar "lengua poética".

Partiremos, pues, de los estudios más actualizados para tratar el "lenguaje poético" dentro del presente trabajo.

El lenguaje poético, en contraposición al común, no es considerado ya solamente como un sistema diferente, ni autónomo, sino como una oposición al lenguaje común, a lo objetivo. Puede tomarse, también, como una desviación del lenguaje objetivo. La propia versificación es ya una desviación codificada, que afecta las leyes físicas del lenguaje usual. Es decir, entonces, que puede advertirse fácilmente un rechazo al lenguaje coloquial, por lo que un grupo de lingüistas ve en la lengua poética una especie de contra gramática o de apéndice no normalizado del lenguaje corriente, o sea una desviación o alteración del sistema lingüístico oficializado.

Como señalamos, filólogos, lingüistas, y críticos aún buscan puntos de coincidencia. Mientras en el párrafo anterior consideramos el lenguaje poético como una desviación o apéndice del sistema lingüístico, veamos un concepto un tanto diferente, vertido por Jean Cohen en Estructura del lenguaje poético: "La poesía no es prosa venusta, sino un lenguaje que el poeta ha tenido que inventar para expresar lo que de otra manera no había podido expresar" (Pág. 159) Por su parte, Antonio Domínguez Hidalgo afirma (Iniciación a la estructura literaria) "La literatura, la poesía, comparte su instrumento,

la lengua, con otros propósitos de comunicación" (Pág. 54).

Luego de las consideraciones anteriores, analizaremos el lenguaje poético a través de sus funciones, su materia prima (la palabra), además de las diferencias que presenta en relación con el lenguaje cotidiano.

3.1.5.1 Funciones

La simple función informativa del lenguaje usual, queda relegada a un segundo plano en el lenguaje poético, sobre el cual el poeta descarga una serie de estímulos que distan mucho, inclusive por la variedad de significados que pueden alcanzar, de una simple comunicación. Aguiar e Silva, opina: "En el lenguaje literario se rompe la monotonía y rigidez de usos lingüísticos por su fuerza expresiva, novedad y hasta extrañeza" (12)

En El Deslinde, Alfonso Reyes determina tres notas en el lenguaje humano, y son: a) Comunicativa, que se da desde el lenguaje común, hasta el técnico o el poético; b) Acústica y c) Expresiva, que es "la humedad del afecto que ni la estrecha aplicación práctica ni la pretendida fijeza lógica logran siempre absorber ... sólo la literatura -nos dice Reyes- intenta poner en valor las tres notas" (13).

Al analizar la teoría de Reyes encontramos que la función del lenguaje poético es integrar las tres notas (Expresión, Acústica y comunicativa) que él propone, para que no se den aisladamente, sino en conjunto. De esta integración entre comunicación, acústica y expresión, brota la poesía. Bien señala el mencionado autor que la nota expresiva es la más difícil de captar, pues, especialmente cuando el lenguaje ya se ha transportado en poético, se torna menos accesible al común entendimiento.

Cuando une estas tres notas, el lenguaje poético realiza una labor en beneficio del hombre mismo. Consideramos esto porque creemos que la poesía a través de sus efectos, equilibra y armoniza el espíritu humano; ayuda al hombre a conocerse mejor y a comprender mejor el mundo que lo rodea.

Como mencionamos, en el lenguaje poético la función informativa carece de vital importancia, ya que las estructuras verbales adquieren carác-

ter autónomo, pues la función poética del lenguaje se puede caracterizar por la creación de una realidad propia, creación que está a cargo del mismo lenguaje.

Anotamos que el lenguaje poético puede tomarse como una desviación del lenguaje usual, el cual pertenece a una realidad. Si partimos de esa realidad y llegamos a terrenos poéticos, estaremos en "otras" realidades; será el lenguaje mismo quien nos traslade a esa "otra" situación, porque la desviación que se da es otra de las funciones del lenguaje poético, es decir, que al realizarse esa alteración en el lenguaje común, es el lenguaje mismo el que la permite y la produce.

Una función más del lenguaje poético consiste en su fundamental aporte para alcanzar a la propia poesía. O sea que el lenguaje, la "palabra poética", es creadora de lo que Jacobson reconoce como "literaturidad", término muy semejante a "lo literario" que propone Alfonso Reyes. La "literaturidad" y "lo literario" aunque no son identidades absolutas, se refieren a "una zona especial del espíritu humano -, es decir, aquello que convierte una obra dada en obra literaria. O sea, por una parte, alquimia del verbo; por otra, creación de la realidad del arte, o suprarrealidad temporal, manejo armónico de imaginación y tiempo" (14).

Por último, diremos que es función primordial del lenguaje poético formar parte de la poesía de manera esencial, ya que, dentro de la comunicación poética, el lenguaje es el código o clave y es también el mensaje mismo. Al desempeñar bien este papel, el lenguaje contribuye a la configuración de un mundo, de una realidad autónoma, por lo que Aguiar e Silva opina que, "el lenguaje literario puede ser explicado, pero no verificado, porque constituye su propia realidad". (15).

3.1.5.2 La palabra

Se ha dicho que la palabra es la materia prima de la poesía. Es la materia prima, sí; sin embargo, para serlo necesita de ciertas transformaciones.

"Cualquiera que sea su actividad y profesión, artista o artesano, el hombre transforma la materia prima: colores, piedras, metales, palabras...", opina Octavio

Paz (16). El poeta, como artista, tiene que trabajar la palabra hasta convertirla en poesía.

Para elaborar un poema, el poeta cuenta con el lenguaje cotidiano. En este lenguaje las palabras se anquilosan, y es tarea del artista renovarlas, darles nuevas significaciones, destruir su carácter estereotipado y reconstruirlas, para mostrarlas después, nuevas y frescas. Y entonces, el poeta se convierte en creador de palabras, pues las traslada a diferentes esferas semánticas, provoca nuevas relaciones entre la palabra y su sentido, entre el objeto y el lenguaje. Al respecto citamos a Aguiar e Silva: "El artista literario violenta, por necesidad, las relaciones sintácticas impuestas por la norma. Establece vínculos nuevos entre las palabras". (17)

Se requiere, pues, de una fuerza especial para que el poeta pueda producir la poesía, hacerla brotar de las palabras. No es suficiente tener la idea o la intención.

El artista de la palabra debe luchar contra la rutina y los sistemas del lenguaje usual. Más bien, tiene que "arrancar" las palabras como señala Octavio Paz: "La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer". (18)

Anotamos que para funcionar poéticamente, las palabras son trasladadas a distintos niveles semánticos.

Este es el primer paso para la construcción de ese mundo especial que es la poesía. Es un mundo especial y propio porque las palabras crean su propia realidad y dan vida a un universo distinto. "La palabra poética - nos dice Octavio Paz - jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades" (19) Esas "otras verdades", no son más que las nuevas significaciones y relaciones de las palabras. La renovación y adecuación de los vocablos los llevan a una atmósfera semántica que rompe con las normales asociaciones verbales, y forma significaciones que nacen de ese apartamiento del sistema lingüístico usual.

La estructura de la "palabra poética" es la misma de la palabra común. Se compone de un significante (plano de la expresión) y un significado (plano del contenido). Los signos lingüísticos empleados por el poeta son los convencionales. Lo no usual es la intención del poeta, quien manipula al signo de manera especial y lo desvía de sus habituales funciones. Sólo así logra un efecto distinto, que queda al margen de las asociaciones corrientes de las palabras.

Damaso Alonso es uno de los críticos que comparte la idea de que no hay una "lengua poética" porque no existen las "palabras poéticas", y acepta el uso del signo convencional, aunque agrega: "... sí, pero en lenguaje poético existe siempre una vinculación motivada entre significante y significado" (20).

Con esta opinión ampliamos nuestra visión de la poesía, pues nos explica algo más acerca de la estructura de la "palabra poética".

La palabra se vuelve "poética" no sólo por las nuevas significaciones y valores que el poeta dé a los signos, sino también por la relación entre sus componentes (significante y significado). Estos interactúan para lograr un efecto especial, motivado por estímulos especiales. De nuevo, es necesario apuntar que la intención del poeta es la que realiza y requiere de esa vinculación especial entre significante y significado, para conseguir efectos poéticos.

En la relación significante-significado no puede hablarse de mayor o menor importancia. Ambos términos tienen el mismo valor. Aguiar e Silva lo confirma: "En el lenguaje literario se comprueba que los signos lingüísticos no valen sólo por su significado, sino también, y en gran medida, por sus significantes, pues la contextura sonora de los vocablos y las frases, las sugerencias rítmicas, las aliteraciones, etcétera, son elementos importantes del arte literario" . (21)

3.1.5.3 Plurisignificación

Ya en el punto 2.2 hablamos de las posibilidades que tiene el poeta de poder trasladar la palabra a diferentes atmósferas semánticas, y de las nuevas significaciones que la palabra puede alcanzar. Esta virtualidad de

la palabra responde a lo que PHILIP WHEELWRIGHT (1) propuso denominar "plurisignificación". El término se aplica a la característica del lenguaje poético que le permite proyectar diversos significados. Este rasgo se refiere a que el lenguaje literario es profundamente connotativo (aunque no es privativo del lenguaje literario), a diferencia del lenguaje denotativo que es de naturaleza predominantemente lógica o intelectual.

La obra literaria adquiere la plurisignificación, debido a su estructura y a la naturaleza de sus elementos. Recordemos que, lo que llamamos lenguaje poético, está básicamente caracterizado por una desviación -en su estructura - del lenguaje usual.

La plurisignificación puede darse en ciertos sectores o abarcar la totalidad de una expresión poética. Generalmente, la plurisignificación se da en los puntos, "claves", de la expresión, con la finalidad de crear realidades distintas al dirigir hacia ellas - a través de nuevas asociaciones semánticas -, la atención de quien recibe el mensaje poético.

Antonio Domínguez Hidalgo, en su obra Iniciación a las estructuras literarias, anota: "La poesía, como arte, y como producto del lenguaje -de una de sus funciones, la poética-busca una comunicación estética. Para esto, la poesía, se vale de su lenguaje propio-el poético- que es plurisignificativo" (Pág. 41) y más adelante -pág. 60-, agrega que la plurisignificación consiste en "... asociar la unidad mínima de contenido - el sema - con otros semas relacionados, que integran su campo sémico. Si corrientemente una palabra, a veces, tiene varios significados, más aún en poesía, por la connotación".

En el Arco y la Lira, Octavio Paz habla de los significados primarios y secundarios de las palabras. También alude a la desviación del lenguaje usual hacia un lenguaje diferente - poético -, desviación que, según su criterio, no es más que un regreso al estado primogenio de la palabra -estado en el cual la palabra se mueve dentro de un nivel semántico no precisado -. Citemos a Octavio Paz: "...esta vuelta de la palabra a su naturaleza primera - es decir a su pluralidad de significados - no es sino el primer acto de la operación poética" (pág 109) y cuando menciona la imagen poética con relación a la plurisignificación, el citado autor dice: "Ahora bien, la

imagen es una fase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios" (pág. 107).

La plurisignificación - según Aguiar e Silva, se manifiesta en dos planos:

- a) vertical o diacrónico: cuando la diversidad de significados surge del aspecto histórico de las palabras. "Una palabra es caracola sutil en que ru morean diversamente las voces de los siglos, y por eso en el origen, en la historia y en las vicisitudes semánticas de las palabras halla el escritor hilos recónditos para la tela compleja que va urdiendo".
- b) horizontal o sincrónico: cuando los significados de las palabras se multiplican, gracias a las asociaciones -fonética, conceptuales, imaginativas, que se dan dentro de la expresión. "la obra literaria es una estructura, un sistema de elementos interligados, y la palabra sólo cobra valor integra da en esta unidad estructural" (22)

Para concluir, diremos entonces que la plurisignificación, en términos de poesía, se refiere a la pluralidad de significados que una expresión puede alcanzar.

Sin embargo aunque el mensaje literario sea semánticamente autónomo, debido a que su estructura es de orden contextual interno, la plurisignificación tiene un límite, pues, como afirma Cohen: "Más allá de cierto grado de polisemia, la lengua no puede ya funcionar" (23) Es decir, que gracias al aspecto connotativo de la lengua, se da la plurisignificación; pero, aún existiendo esa posibilidad, es de considerar que las palabras no pueden adquirir significados muy alejados de la realidad, puesto que el resultado sería un mensaje muy difícil de percibir.

NOTAS

1. CASTAGNINO, Raúl. ¿Qué es literatura? 8a. ed. Buenos Aires: Editorial Nova. S.A., 1977. p. 56.
2. Citado por: CASTAGNINO, Raúl. Op. Cit. p. 53.
3. ¿Qué es literatura? Madrid: Salvat Editores, S.A., 1975. p. 35
4. CASTAGNINO, Raúl. Op. Cit. p. 90
5. ESCARPIT, Roberto. Sociología de la literatura. Barcelona: Edima -Edición de Materiales, S.A., 1968. p. 13
6. Citado por: CASTAGNINO, Raúl. Op. Cit. p. 30.
7. Op. Cit. p. 92.
8. Citado por Salvat Editores, S.A., Op. Cit. p. 55.
9. PAZ, Octavio. El arco y la lira. 3a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. p. 18.
10. COHEN, Jean. Estructura del lenguaje poético. Trad.: Martín Blanco Alvarez. Madrid: editorial Gredos, 1977. p. 11.
11. PAZ, Octavio. Op. Cit.
12. DE AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel. Teoría de la literatura. Madrid: Editorial Gredos, 1975. p. 25
13. CASTAGNINO, Raúl. Op. Cit. p. 31.
14. *Ibíd.* p. 58
15. DE AGUIAR E SILVA. Op. Cit. P. 17.
16. PAZ, Octavio. Op. Cit.
17. DE AGUIAR E SILVA. Op. Cit. p. 27
18. PAZ, Octavio. Op. Cit.
19. *Ibíd.*
20. Citado por: DE AGUIAR E SILVA, Op. Cit. p. 29
21. Op. Cit. p. 32.
22. *Ibíd.* p. 20
23. COHEN, Jean. Op. Cit. p. 204.

3.2 Sobre crítica literaria

3.2.1 El crítico literario y sus funciones

La invención de la imprenta originó la producción de libros en grandes cantidades y, en nuestro tiempo, esa producción aumenta año con año. Las empresas dedicadas al negocio del libro producen y lanzan al mercado libros sobre los más variados temas. Una gran parte de esa producción corresponde al área de Literatura: novelas, cuentos, ensayos, poesía, teatro, etc. De esta manera, el lector aficionado al campo literario tiene a su disposición un número casi ilimitado de libros para leer. Surge entonces la interrogante ¿qué leer? porque, necesariamente, habrá de hacer una selección, atendiendo a determinados criterios de valoración aplicados a la obra literaria.

Por otro lado, el estudiante de literatura necesitará, además de leer una obra particular, informarse sobre algunos aspectos más intrínsecos de esa obra, conocer algunos datos sobre el autor, su época, las ideas estéticas prevalecientes, las corrientes literarias, etc.

Además del lector y del estudiante de literatura, los mismos autores necesitan tener alguna información de retorno sobre sus propias obras.

Existe, entonces, la necesidad de que alguien se dedique al estudio de la obra literaria, para ayudar al lector, al estudiante, al autor y, todavía, a los editores.

En cualquier campo de la actividad humana, se necesita el estudio y valoración de la tarea realizada. En el campo de Literatura, esta labor corresponde al Crítico Literario, quien

se dedica, precisamente, a estudiar el objeto literario.

Pero conviene saber qué hace exactamente el crítico. De una manera sencilla y clara, Menéndez Pelayo apuntaba que "el crítico tiene que analizar, describir, clarificar y, finalmente, juzgar" (24). Para realizar esta tarea, el crítico tiene que entregarse de lleno a su objeto de estudio; la obra literaria.

Inicialmente, el crítico es como un lector común que disfruta la obra literaria, pero él no se conforma con la lectura, sino que desea también, explicarse a sí mismo y a los demás, por qué, cómo esa obra es capaz de producir una emoción estética a quién la lee. Sin embargo, para lograr esto y comunicarlo, el crítico tiene que esforzarse, estudiar detenidamente la obra. No consiste la crítica literaria en leer una obra para que al final, expresemos nuestro agrado o disgusto, sea este en forma verbal o escribiendo unas cuantas líneas que hasta pueden publicarse. No. La tarea del crítico requiere esfuerzo y dedicación. Requiere entrega. La tarea del crítico es un acto de amor.

Para alcanzar su objetivo, el crítico debe entregarse totalmente a su trabajo, leyendo, relejendo, analizando, describiendo, reflexionando, buscando siempre encontrar la clave, despejar la incógnita, develar el misterio que encierra la obra literaria. El crítico persigue, como fin último, descubrir y explicar qué hace el objeto literario ser lo que es. Carlos Bousoño, crítico literario, al referirse a su trabajo dice: "Busco, en fin, la causa por la cual unos versos, unos versos sencillos

o unos versos complicados, una coplilla o una larga composición, nos emocionan." (25) Este es el trabajo del crítico: buscar y explicar qué hace al objeto literario ser lo que es.

Pero si bien el trabajo del crítico es árido, le proporciona una satisfacción similar a la del artista, porque la crítica también es una expresión personal, el crítico también es un creador. Y además de esta satisfacción creativa, el crítico tiene la satisfacción que su trabajo resulta útil a otras personas. La tarea del crítico se vuelve trascendente, se pone al servicio de lectores, autores y estudiosos. "El crítico es un artista, transmisor, evocador de la obra, despertador de la sensibilidad de futuros gustadores. La crítica es un arte" (26). Sí, la crítica es un arte que proporciona una doble satisfacción.

En nuestra época, la tarea del crítico, además de ser una expresión personal, se vuelve una necesidad social. Una de las primeras funciones que cumple el crítico consiste en señalar, en valorar la verdadera obra literaria y apartarla de las imitaciones. Esta valoración, este señalamiento, se convierte en una guía para los lectores indicándoles, señalándoles la obra que merece ser leída por su valor artístico. El crítico, entonces, se convierte así en guía de lectores.

Además de la función de guiar a los lectores, señalándoles la verdadera obra literaria, el crítico cumple otras funciones no menos importantes: estudia los aspectos más intrínsecos de la obra, analiza y explica sus características esenciales ayudando a disfrutar mejor, a comprender y valorar la obra

literaria. También se ocupa de estudiar al autor, la época, las corrientes literarias, las ideas estéticas y, en general, estudia todos los aspectos que interesen a la obra en particular y al fenómeno literario.

El trabajo del crítico, pues, además de importante, útil y necesario, es indispensable para el fenómeno literario. El trabajo del crítico es una necesidad social.

3.2.2 Requisitos del crítico y su forma de trabajar

De la misma manera que en cualquier campo, quien tiene a su cargo realizar una tarea específica debe contar con ciertas aptitudes, una formación y los instrumentos propios para su trabajo, el crítico también debe llenar ciertos requisitos.

El primer requisito que debe exigírsele al crítico es que tenga sensibilidad artística, porque ¿cómo, sin esta sensibilidad, podría realizar su tarea, siendo su campo de acción el arte literario? Sí, la sensibilidad es una condición para ser crítico.

Pero si bien la sensibilidad es un requisito indispensable en el crítico, ella sola no basta para realizar una buena labor. El crítico debe tener, además, una formación, poseer un conocimiento adecuado del campo donde se desenvuelve. Debe tener una visión clara del fenómeno literario en general y de sus particularidades. Además del conocimiento sobre literatura, el crítico deberá conocer y manejar los aspectos de otras disciplinas que puedan, en un momento dado, iluminar la obra literaria y aún servirle de instrumentos para su estudio. Si el crítico

tiene la sensibilidad requerida y la formación idónea, seguramente su labor será buena.

Para realizar su tarea el crítico tiene que contar, también, como sucede en cualquier campo, con ciertos instrumentos de trabajo, sin los cuales sería muy difícil que alcanzara sus objetivos. Así como para efectuar un trabajo manual se necesitan ciertas herramientas, así el crítico tiene que utilizar las propias. Sin embargo, usar los "instrumentos" o "herramientas" propias a la tarea crítica no resulta tan sencillo como en el caso de una actividad manual determinada, donde generalmente sólo podemos emplear una herramienta y no otra, usándola, además, según la técnica, según el procedimiento ya establecido para ese fin. No. Para estudiar el objeto literario el crítico debe también estudiar los instrumentos o herramientas más adecuadas a su objeto de estudio.

Y esta escogencia de método e instrumentos cobra una gran importancia, pues, al aplicarlos, el crítico estará manifestando su propia concepción del fenómeno literario en general, del objeto en particular y, también, la forma y alcance de su tarea.

Esta concepción que tenga el crítico sobre su tarea y el objeto literario, es muy importante porque va a determinar los alcances de su trabajo. Por ejemplo, será distinta la tarea del crítico que considera que a él sólo le corresponde señalar, usando únicamente su intuición, la obra que realmente es artística, a la del crítico que considera que él debe estudiar qué hace al objeto literario ser artístico, emocionar a quien lo

lee. Mientras el primer crítico se vale únicamente de su intuición y considera que la misma basta para realizar su labor, el segundo está consciente que, para alcanzar niveles más altos en el conocimiento de la obra literaria, hace falta contar, además de la intuición, con una buena formación literaria e instrumentos adecuados para realizar la tarea. Lo que hace el primer crítico resulta una expresión personal, una recreación del objeto artístico, hecho de un modo intuitivo o subjetivo, en tanto que lo realizado por el segundo resulta un verdadero estudio del objeto literario, para el cual ha utilizado su intuición artística pero, además, valiéndose de un procedimiento y de los instrumentos apropiados. El trabajo del segundo crítico ha sido realizado de un modo objetivo.

Hay pues, en general, dos maneras de hacer crítica literaria: una subjetiva y otra objetiva. En la primera predomina la intuición y en la segunda la razón. Estas dos maneras de estudiar el objeto literario se han mantenido a través del tiempo; "Desde Aristóteles hasta el día, si quisiéramos sintetizar claramente las dos direcciones a que apunta cualquier intento crítico, veríamos que éstas son impresión o exégis, según prevalezca el espíritu subjetivo o el objetivo. Todo lo demás son derivaciones complementarias de esos dos troncos capitales, nucleares" (27).

Entonces, cuando el crítico desea que su trabajo tenga otros alcances y no se quede solamente como una expresión personal subjetiva, deberá no solo estudiar detenida y esforzadamente el objeto literario, sino, además, contar con una metodología e instrumentos o herramientas adecuados para el trabajo.

Actualmente, el crítico literario que desee trabajar de este modo tiene a su disposición varios métodos con sus respectivos instrumentos, porque la crítica literaria, a la fecha, y gracias a su desarrollo, ofrece varios enfoques de la tarea del crítico. Este, pues, deberá dilucidar, escoger qué método es el más indicado para aplicarse al estudio de su objeto literario. Esta escogencia de la metodología estará supeditada a la naturaleza, a las características especiales de cada obra. Un método puede ser bueno para estudiar una obra y no servir para otra. En algunos casos el crítico encontrará que para tal o cual obra, y según lo que se proponga, necesita echar mano de una combinación de métodos. Sobre este aspecto que tratamos, son ilustradoras las palabras de Guillermo de Torre: "Podremos aceptar la existencia de una metodología aplicable a la crítica literaria. Una -insisto-, pero no la única. Habrá, en suma métodos, con un plural tan vasto e imprevisible como la evolución de la propia literatura, pero no "un" método único y aplicable a todo" (20). Sí, existe, en general, una metodología, y tantos métodos como corrientes de crítica literaria.

El crítico pues, según su interés y la propia concepción que tenga de su tarea y del objeto literario, deberá elegir el método a utilizar. En relación a esto, Dante Liano apunta: "En resumen: en la crítica literaria no existen recetas, sino el ejercicio de la inteligencia. Por tanto, una constante labor de estudio y profundización de las escuelas de crítica, por una parte, y una lectura atenta y repetida de las

obras literarias, por la otra, nos dirán cuál es la escuela de la cual conviene echar mano para el análisis de determinada obra" (29).

3.2.3 Crítica académica y crítica periodística

Conviene hacer una distinción entre el tipo de crítica que hemos venido describiendo y otro tipo de crítica, que si bien no alcanza el nivel de la primera, coexiste con ésta y cumple una función, a nuestro juicio, importante. Al primer tipo de crítica, que hemos descrito como una actividad seria y esforzada que estudia al objeto literario con detenimiento y profundidad, gracias a las condiciones reunidas por quien la practica, podemos llamarla "crítica académica". Al segundo tipo, por el medio de que se vale, "crítica periodística". Veamos en qué consiste.

La crítica periodística es aquella que se da, en general, en las revistas o periódicos. Se presenta bajo la forma de artículos que llevan comentarios, resúmenes, datos sobre un autor u obra. La mayoría de las veces se refiere a las obras del momento. En este nivel, esta forma de crítica menor no pasa de ser mera reseña que se convierte en un valioso instrumento para la promoción de determinada obra o autor. Pero también, dependiendo de quien la practique, este tipo de crítica alcanza, en algunas ocasiones, un nivel más elevado y llega a delinear los rasgos propios del objeto literario.

Sin contar con que esta crítica se quede en un nivel informativo, descriptivo o llegue más lejos, su característica propia reside en el relativo poco esfuerzo y cuidado que el crítico pone en su realización. La escribe ligeramente. Constituye lo que podríamos llamar "crítica provisional". Quien la practica, generalmente, no necesita contar con instrumentos precisos ni una rigurosa metodología, sino la realiza de una manera impresionista o subjetiva.

Sin embargo, aún cuando se trate de un tipo de crítica menor, tiene una gran importancia. Esta importancia radica en la amplia difusión que alcanza. Mientras la crítica que ya nombramos académica llega e interesa sólo al lector especializado, la crítica periodística llega al gran público formado por el lector medio. Y en este radio de alcance reside la importancia de su función: informar, despertar interés por determinada obra o autor. Se convierte este tipo de crítica, en verdadero medidor* entre el lector y la obra literaria. Y resulta siendo guía de lectores, quienes ven en ella no sólo la información y el comentario que ayuda a comprender la obra literaria, sino también la valoración de la misma y, por añadidura, de su autor.

Además de todo eso, la crítica periodística, bien llevada, también puede tener una proyección para la historia literaria.

La crítica periodística, por el medio que utiliza, puede alcanzar altos niveles de efectividad, dándole al periódico un carácter de verdadero transmisor de cultura. En buena medida, la cultura de un pueblo se mide por la calidad de sus

* mediador.

periódicos, por lo que la prensa debía preocuparse por llevar cada vez más y mejor información cultural al pueblo. Pero esta información debe ser proporcionada por personas que dominen la materia. La selección del comentarista o del crítico, debe hacerse cuidadosamente. Sería muy conveniente que la prensa utilizara los recursos profesionales existentes: especialistas, científicos, profesores universitarios, etc., para que ellos, a través del periódico, pudieran hacer llegar en un lenguaje adecuado, sus conocimientos al lector común.

La prensa, pues, tiene una responsabilidad grande ante la comunidad. De igual modo, el comentarista o crítico literario que utilice este medio es responsable, de su trabajo, ante sus lectores. El crítico debe esforzarse para que su trabajo resulte bueno. Antes que a otros aspectos, debe concederle más atención al propio objeto literario. Pero, a la vez de ocuparse más de los aspectos intrínsecos de su objeto de estudio, el crítico también debe esforzarse para encontrar el estilo propio, el lenguaje adecuado al medio y al receptor. La forma, el estilo del texto escolar debe ser evitado en lo posible. En la medida que el crítico que se vale del periódico realice su trabajo mejor, la crítica periodística será cada vez más importante.

Y esa debe ser la meta profesional del crítico: tratar que la crítica periodística literaria alcance su más alto desarrollo posible.

3.2.4 El hecho literario

El objeto literario es el resultado de la actividad creativa de un autor que vive y produce en sociedad y en una época determinada. El objeto literario es un producto cultural.

La obra literaria es un producto artístico cuya finalidad consiste en lograr un tipo especial de comunicación. Construida en base al lenguaje verbal, instrumento esencial para la comunicación, la obra literaria participa de esa función comunicante. Pero no se trata de la comunicación cotidiana, sino de un tipo de comunicación propia del arte, ya que "Todo campo artístico, desde sus orígenes, ha buscado efectuar un tipo específico de comunicación, la comunicación estética,(30)

Para lograr la comunicación se necesita que existan tres factores básicos: emisor, mensaje y receptor. En el campo de la comunicación estético-literaria, estos factores están constituidos por: autor, objeto literario y lector, respectivamente. El hecho literario no se da sin la participación de estos tres elementos.

Al ocuparse del hecho literario, Robert Escarpit dice: "Todo hecho literario supone escritores, libros y lectores. O, para hablar de una manera más general, creadores, obras y un público." (31) Sobre este asunto, Alfonso Reyes anota: "... mucho habría que decir sobre la colaboración entre

el artista y el público para la representación humana definitiva de cada objeto artístico" (32), manifestando esa relación entre artista, objeto artístico y público.

Al ocuparnos de los tres elementos básicos que hacen posible el hecho literario, queremos hacer notar que la obra literaria no es un producto aislado que existe por sí mismo, sino que en ella convergen autor y lector y que, mediante ella, éstos se ponen en contacto.

Algunos no ven ya solamente cómo autor y lector participan en el hecho literario, sino que creen, incluso, que autor y lector son co-productores del objeto literario.

La idea del lector como creador, también, del objeto literario, es compartida por varios autores. José María Castellet, en su libro La Hora del Lector (33), expone esta idea y se vale de algunas citas ajenas para ilustrarla. Por ejemplo, cita (página 50) a Roman Ingarden: "La obra no sólo remite más allá de sí misma al acto creador del artista, sino que es, en tanto que formación esquemática, necesariamente incumplida y necesitada de cumplimiento en la concreción a través del lector". Para Ingarden, la obra literaria se completa sólo con la lectura. También encontramos una cita (página 54) de Carlos Barral, referida al poema: "El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe. Del mismo modo, en la lectura, el poema adquiere del lector su total contenido lírico, a partir de un esfuerzo de colaboración que vierte sobre él sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico. La lectura

poética consiste en un verdadero acto poético, como el del creador, si bien de otro signo con relación al poema". De nuevo, la afirmación del papel activo que desempeña el lector, creando, también, al igual que el poeta, que el artista. Castellet, luego de estas y otras citas, afirma (página 51) "Se trata pues, de considerar que no hay obra de arte literaria acabada sin que haya existido antes la recepción de la obra por el lector. El arte literario será entonces una operación realizada por dos sujetos polarizados alrededor de un objeto..."

Sartre, por su cuenta, dice que "La creación no puede completarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado, pues un autor puede percibirse esencial a su obra únicamente a través de la conciencia del lector...". Carlos Bousoño, refiriéndose al poema, anota: "La acción poética es, irremediablemente, desde su propio origen, una co-acción, una acción conjunta de poeta y lector. Y por eso podemos ya decir, con rigurosa frase, que el lector es, junto al poeta y en unión con él, aunque en otra medida, autor del poema que este escribe." (34).

En un reciente estudio, Renato Prada Oropeza mantiene esta idea y apunta: "La creación literaria se realiza por medio de dos integrantes activos: el escritor (quien propone el texto) y el lector (quien lleva a su fin, a su desenlace posible lo propuesto por el escritor). Ambos elementos son esenciales en la práctica literaria puesto que sólo se puede hablar de texto en cuanto texto leído." (35). Dice Prada Oropeza, que el escritor

propone el texto como texto artístico y el lector, al leerlo, puede aceptarlo o rechazarlo. Al leer el texto, y aceptarlo como artístico, el lector estará constituyendo, o creando, juntamente con el escritor, el verdadero objeto literario.

Considerando entonces que el hecho literario se da gracias a la participación del escritor, objeto literario y lector, y que en cierta medida autor y lector participan en la creación de ese objeto, creemos que es conveniente que la crítica, a la hora de estudiar el objeto literario, tome en cuenta, se ocupe también del autor y del lector.

3.2.5 ¿Autor, lector, útiles a la crítica?

A lo largo del desenvolvimiento de la crítica literaria el autor, de una u otra forma, ha sido tomado en cuenta, puesto que él es el creador del objeto que se estudia. Creemos que conviene tomarlo en cuenta, pero de una manera mesurada y siempre para obtener la información que contribuya a la tarea de estudiar el objeto literario, al cual nunca debemos perder de vista.

Respecto a la importancia que debe concedérsele al autor, no olvidemos que a veces ha sido exagerada; tal el caso de Sainte-Beuve, quien consideraba no poder estudiar una obra literaria sin conocer al autor. La biografía, en este caso, se convertía en instrumento primordial. En su afán de comprender, antes que juzgar la obra, Sainte-Beuve se perdía hasta en los rincones más oscuros de la personalidad de un autor. Decía: "Puedo gustar una obra, pero me es imposible juzgarla inde-

pendientemente del conocimiento del hombre que la hizo. Diría de buena gana: de tal árbol, tal fruto". (36)

Pero fuera de estas exageraciones, tomar en cuenta al autor siempre resulta útil. Así lo consideran críticos modernos. Octavio Paz, por ejemplo, escribe: "La historia y la biografía nos pueden dar la tonalidad de un período o de una vida, dibujarnos las fronteras de una obra y describirnos desde el exterior la configuración de un estilo; también son capaces de esclarecernos el sentido general de una tendencia y hasta desentrañarnos el por qué y el cómo de un poema". (37) Sin embargo, Paz está consciente que los datos históricos y biográficos, aún cuando resultan muy útiles, serán siempre instrumentos auxiliares pues ellos, por sí solos, no pueden decirnos qué es la obra literaria.

Guillermo de Torre, por su parte, afirma: "No, nunca la crítica podrá descartar lo histórico y, en muchas ocasiones, deberá tener en cuenta el elemento biográfico." (38)

Pero no sólo la biografía resulta útil al crítico, también puede resultar útil recurrir al autor en los casos que este haya dejado, o pueda hacer, si se trata de un contemporáneo, autocrítica o reflexiones sobre su obra. A este respecto, el mismo de Torre apunta: "Pero es incuestionable que la reflexión de autores sobre su arte proporciona, tanto al lector como al crítico, luces inestimables, claves que de otra forma permanecerían ocultas,..." (39)

Sobre este mismo asunto, y refiriéndose a la creación poética, el profesor Aguiar e Silva reconoce que las reflexiones

o confesiones del autor resultan de utilidad: "Pretender fijar las líneas de fuerza más profundas y secretas del proceso creador es empresa aleatoria, pero tenemos elementos que permiten al menos un conocimiento descriptivo de ese mismo proceso: reflexiones y confesiones de los propios creadores, revelaciones proporcionadas muchas veces por el análisis de las obras poéticas mismas, meditaciones de estetas y filósofos, datos proporcionados por las ciencias psicológicas."(40) Las reflexiones y confesiones de los autores sobre sus propias obras, pues, resultan elementos que permiten acercarnos más al conocimiento del objeto artístico.

A la crítica, entonces, le es conveniente considerar al autor como una fuente para tomar informaciones útiles al estudio y comprensión del objeto literario.

Pero si bien el autor se ha tomado en cuenta, en mayor o menor grado, no ha sucedido lo mismo con el lector, bien porque no se le considere útil o porque resulta un tanto dificultoso llegar a él. Pero, como hemos dicho ya, la obra literaria no existe por sí sola, necesita del lector para ser algo vivo. El escritor, cuando escribe, siempre piensa en ese alguien que ha de concederle vida, mediante la lectura, a su poema, novela, cuento, etc. El escritor sabe que sin un lector su obra no estará completa. Por esto, "Todo escritor tiene, en el momento de escribir, un público en la conciencia, aunque sea él mismo. Una cosa no está dicha completamente si no está dicha a alguien". (41) Sin el lector no hay comunicación estética, no hay hecho

literario. El mismo "proceso de producción" del objeto literario, requiere una etapa donde es el lector, y no otro, el que debe intervenir. La producción se inicia cuando la intuición del artista es motivada por algo, continúa con una fijación en el texto y se completa con la lectura. Y la tarea del lector no es puramente mecánica, porque en este momento también interviene su sensibilidad o intuición artística, una intuición similar a la que originó la obra. "A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del lector y la del autor".(42)

Si, autor y lector son co-productores del objeto literario, "... diríamos que la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo entonces comienza a ser algo operante."(43) Sin un lector, la obra no está terminada, "La creación poética en el creador es el negativo de la operación poética; el positivo se encuentra en el lector."(44) Sea poema, novela, cuento, etc., es el lector quien insufla vida al objeto literario.

Bien, si para que la obra literaria sea algo completamente terminado, algo que tiene vida, debe intervenir el lector, conviene, a la hora de estudiarla, tomarlo en cuenta, al igual que se ha tomado en cuenta al autor. Ya anotamos en qué puede ayudarnos estudiar al autor, ahora, ¿qué podemos obtener del lector?. Bastante, porque él también es un artista, un creador y, además, el primer crítico de la obra, aceptándola o rechazándola, valorándola o no.

Esa aceptación o rechazo, expresados de una manera directa por los lectores, se constituye en un punto objetivo de partida para la crítica. Lo mismo sucede cuando se obtiene el grado de valoración que los lectores hacen de la obra.

Pero, además de su aceptación o rechazo y su grado de valoración, de algunos lectores podrá obtenerse mucho más, en la medida que sean capaces de expresar su vivencia ante la obra literaria, porque esa vivencia, esa emoción suya no es otra cosa que el complemento del hecho literario y, a la vez, una recreación de la obra. El lector recrea la intuición, la emoción del artista. Sí, el poema, la obra literaria, se recrea en cada lectura. Por esto, el lector tiene tanto qué decirnos como el propio autor.

3.2.6 Los tipos de lector

Dentro del fenómeno literario, conviene definir qué se entiende por lector y qué clases de lectores podemos encontrar, pues si no aclaramos el concepto de lector, cualquier persona, con sólo saber leer, podría desempeñar este papel; pero, como dice Dámaso Alonso, "no todo el que lee es lector" (45)

De una manera sencilla, podemos decir que lector es "el que lee obras literarias". Efectivamente, quien lee obras literarias puede considerarse, para el hecho literario, un lector.

También conviene averiguar los motivos por los que una persona lee literatura. ¿Será únicamente por entretenerse, por pasar el tiempo o divertirse? Creemos que no. Quien lee lite-

ratura es porque ha encontrado en ella algo más que simple entretenimiento. Ha encontrado algo que, de alguna manera, y en menor o mayor grado, le produce una satisfacción estética.

La obra literaria, como producto de arte, comunica un mensaje artístico. Sin embargo, no lo comunica sino a quien tiene la condición para ser un receptor: una sensibilidad artística parecida a la que originó esa obra, ya que "A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector".(46) Así es, la intuición artística del lector le permite convertirse en verdadero receptor para la comunicación literaria. El lector viene a ser también un artista.

Octavio Paz, refiriéndose a esta sensibilidad compartida por autor y lector, a través de la obra literaria, apunta: "Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro".(47)

El lector, entonces, tiene una sensibilidad o intuición artística que le permite disfrutar la obra literaria.

En cuanto a una clasificación de lectores, creemos que se podría hacer atendiendo a varios aspectos, por ejemplo, a las características personales del lector: edad, sexo, ocupación, etc. También a aspectos más directamente relacionados con el hecho literario: frecuencia de lectura, género leído, temas preferidos, etc.

Una clasificación de lectores, atendiendo a estos aspectos, resultaría muy interesante e instructiva, pero tendría más utilidad para el negocio del libro, y poco o ningún beneficio aportaría directamente a la crítica literaria. De los

aspectos considerados, creemos que sólo podrían resultar útiles: el grado de escolaridad y la frecuencia de lectura. Atendiendo a ellos, podríamos clasificar:

1. Por frecuencia de lectura:
 - a. lector ocasional
 - b. lector regular
 - c. lector constante.
2. Por escolaridad:
 - a. primaria
 - b. media
 - c. superior

Combinados estos aspectos tendríamos, en el mejor de los casos, un tipo de lector que tiene una escolaridad universitaria y lee constantemente. Este tipo de lector, indudablemente, resultaría útil a la crítica, pero consideramos que hay, todavía, aspectos más específicos al hecho literario, los cuales debemos tener en cuenta a la hora de una clasificación de lectores.

Refiriéndose al tipo de lector el Profesor Raúl H. Castagnino dice: "Este recipiendario de la obra literaria puede ser lector común o lector técnico (analista, historiador, exegeta, crítico, según el caso)". (46)

Como se ve, el profesor Castagnino clasifica solamente, y de una manera general, dos tipos de lectores: el lector común, quien únicamente lee y disfruta la obra literaria, y el lector técnico quien, además de disfrutarla, se dedica a su estudio.

Dámaso Alonso también nos ofrece una clasificación de lectores. Según él, existen tres tipos: el lector típico, el crítico y otro con pretensiones científicas. El lector típico o común sólo tiene la sensibilidad o intuición para disfrutar la obra literaria. El crítico, por su parte, "... , no sólo tiene una poderosa intensidad de impresión, sino que reacciona, en general, ante todas las intuiciones creativas, y la intensidad de impresión debe corresponder en él con la capacidad expresiva de los creadores, de los poetas." (49) El otro tipo de lector no es otro que el mismo crítico, cuando sale en busca de un conocimiento científico de la obra literaria. Cuando el crítico se plantea las preguntas: "¿Por qué este determinado verso, este poema, este escritor me mueven? ¿Qué es, cómo se origina esta onda de emoción que pasa por mi alma?..(50), deja entonces de ser solamente crítico para convertirse en casi un científico.

De este modo, y según sus características, Alonso clasifica tres tipos de lectores. Los aspectos que él toma en cuenta para distinguir a los lectores, nos parecen más específicos al hecho literario: el grado de sensibilidad o intuición artística, el grado de capacidad expresiva y el afán de una explicación científica del objeto literario.

Pero conviene precisar que el lector técnico, crítico o científico no es ya propiamente un lector, porque ya pertenece a otra categoría. Su nivel de lectura es más elevado y su tarea va más allá de la simple delectación. Cuando exponemos la conveniencia de incorporar al lector al estudio de la obra, nos referimos primordialmente al lector común.

3.2.7 El texto literario y sus niveles de lectura

De la misma manera que es posible hacer una clasificación de los lectores, también es posible establecer niveles de lectura para un texto literario.

No es lo mismo leer y gozar un poema, por ejemplo, que leerlo, interpretarlo y comprenderlo. Aquí ya existen niveles distintos de lectura.

A nuestro juicio, el nivel de lectura está muy relacionado con el tipo de lector. Mientras más completo sea un lector, su nivel de lectura será más alto.

Para una clasificación de los niveles de lectura que un texto literario permite, nos puede ayudar, de nuevo, Dámaso Alonso. El apunta que la obra literaria permite tres conocimientos: el del lector, el del crítico y el conocimiento del científico. Estos conocimientos no son otros que niveles de lectura.

El primer conocimiento o nivel de lectura es el del lector, quien, gracias a su intuición artística, disfruta la lectura de la obra literaria. Allí empieza y termina su nivel de lectura o conocimiento: "Este conocimiento (al que llamaremos primer conocimiento literario, o del lector) tiene de característico, también, el ser intrascendente: se fija o completa en la relación del lector con la obra, tiene como fin primordial la delectación y en la delectación termina." (51)

El segundo conocimiento, para Alonso, es el del crítico, quien gracias a su intuición más profunda e intensa, no

sólo disfruta en mayor grado la obra literaria sino tiene, también, una capacidad expresiva para comunicar su vivencia ante ella. El nivel de lectura que alcanza el crítico ya no es simple delectación, sino valoración. "Vemos como este conocimiento segundo se diferencia también del primero, del peculiar al lector, en que trasciende de la mera relación de la obra y se convierte en una pedagogía: el crítico valora la obra y su juicio es guía de lectores." (52)

El tercer conocimiento de la obra literaria, según apunta Alonso, ya no es tarea del lector ni del crítico, sino de alguien que asume la posición de un científico, en cuanto quiere una explicación objetiva de esa obra, pues "El primer conocimiento literario, el del lector, y el segundo, el del crítico, son conocimientos intuitivos, en realidad, acientíficos. Dicho de otro modo: conocimientos artísticos de hechos artísticos. Lo que buscamos es, pues, la posibilidad de un tercer conocimiento literario; lo que buscamos es la posibilidad de un conocimiento científico del hecho artístico." (53)

Dámaso Alonso, entonces, nos da tres niveles de lectura o conocimientos del texto literario:

1. Gozo
2. Valoración
3. Indagación

Sin embargo, creemos que existe un nivel previo de lectura, un nivel de simple información, que puede ocasionar en el lector una aceptación o rechazo del texto leído, según

estuviera de acuerdo o en desacuerdo con la información o mensaje que el texto le ofrece. Sobre esto, Alfonso Reyes dice: "... el lector se forja una imagen de su lectura, en que necesariamente pone algo de sí, y en la que hasta puede haber divergencias respecto a la imagen que le ha sido propuesta." (54)

Esta aceptación o rechazo del texto leído es determinante. Sólo mediante la aceptación del lector podemos esperar otros niveles de lectura. Carlos Bousoño llama, a esa aceptación, "asentimiento", y escribe: "Primero, asentimos"; después que hemos "asentido", nos emocionamos estéticamente, y precisamente porque lo hemos hecho, podemos declarar "bueno" el poema; es decir, podemos otorgar nuestro juicio crítico, que, como digo, es cosa muy otra y posterior al juicio de "asentimiento". (55) Nótese, entonces, la importancia de que el lector acepte el texto literario porque, a partir de esta aceptación, puede alcanzar el nivel de gozo y valoración en su lectura del objeto literario.

Así como creemos en este primer nivel de lectura, también creemos que existe, luego del nivel de indagación, un nivel más alto, resultante de esa indagación: el nivel de verdadero conocimiento o aprehensión del texto literario. Conviene aclarar que este nivel puede o no alcanzarse, o alcanzarse en grados distintos, dependiendo de factores como: tipo de lector, conocimiento del fenómeno literario, metodología utilizada para la indagación, etc.

En resumen, podemos clasificar cinco niveles de lectura:

1. Información
2. Gozo
3. Valoración
4. Indagación
5. Conocimiento

El primer nivel de lectura atiende al mensaje o contenido del texto literario. En este puede darse una aceptación o rechazo de parte del lector. El segundo nivel atiende al grado de intuición artística del lector. El tercero, atiende al grado de valoración que el lector haga del texto. El cuarto nivel atiende a la indagación o investigación que el lector realice para explicarse el texto literario. El quinto nivel atiende al grado de conocimiento que se alcance.

3.2.8 ¿El lector, condicionante de la crítica?

Creemos que el lector puede ser incorporado al estudio del objeto literario. Bien; ¿pero, hasta qué punto debemos tomar en cuenta su opinión? ¿Hasta qué grado puede condicionar el juicio crítico? Fácil resultaría tomar unos cuantos lectores, recoger su opinión sobre un poema y consignarla como un juicio sobre ese poema; sin embargo, ¿qué grado de validez tendría este juicio? El problema, pues, al tomar en cuenta a los lectores, constituye determinar la validez que debemos concederle a su opinión.

rechazo. Si bien podemos suponer, ante la evidencia del interés y la venta, que la obra ha sido aceptada, de este modo indirecto no podemos afirmarlo. Sin embargo, tengamos en cuenta que el interés y la venta de una obra pueden originarse por el tema que trata -y esto es lo común en el caso del lector medio-, pero también puede ser por la forma como ese tema ha sido presentado. En el mejor de los casos, la obra literaria tendrá lectores porque, en menor o mayor grado, -y sin que ellos puedan explicarlo- les satisface una necesidad estética.

La cantidad de lectores que una obra alcance, entonces, debe ser condicionante de la crítica literaria. El crítico avisado no puede ni debe pasar por alto este indicador porque, de lo contrario, especialmente cuando quiere ser guía de lectores, estará pecando de miopía y corriendo el riesgo, al dedicarse únicamente a las obras que a él le interesan, de quedarse clamando en el desierto. En este caso, pues, el lector sí es condicionante de la crítica, por cuanto obliga a ocuparse de tal o cual obra.

Pero, ya lo dijimos, ¿cómo saber si en este nivel de lectura, que llamamos de información, la obra ha sido aceptada? Una respuesta expresa de los lectores se puede obtener mediante una encuesta. De esta manera obtendríamos, manifestada directamente, esa aceptación. La crítica tendría así un punto de partida objetivo: la obra es aceptada por el lector. Y como en base a su aceptación del texto el lector puede alcanzar otros niveles de lectura, podríamos obtener, de este modo también,

Con anterioridad nos ocupamos de los tipos de lectores y también de los niveles de lectura para un texto literario. Podemos suponer que a un tipo de lector corresponde un nivel determinado de lectura. De esta manera, también, podemos suponer que, a mejor tipo de lector, mayor nivel de lectura. Pero independientemente del tipo de lector y nivel de lectura que se alcance, el lector sí puede condicionar a la crítica literaria, por cuanto él se constituye en primer crítico. Veamos por qué.

Refiriéndose al papel del lector como "juez" de la obra literaria, Carlos Bousoño apunta: "La obra de arte necesita la aprobación de un severo parlamento: el de los lectores" (56). Ahora, ¿cómo expresa el lector esta aprobación y hasta qué punto debemos tomarla en cuenta? Tratemos de explicarlo.

Cuando un libro, una obra literaria se publica, se espera que llegue al mayor número de lectores. De ellos depende su "éxito" o "fracaso", porque la cantidad de lectores que alcance estará directamente relacionada con su venta, de la cual depende el éxito en el negocio del libro. Sin embargo, este interés que muestran los lectores al comprar un libro determinado, si bien constituye un buen indicador, no determina todavía su valor, por cuanto, aún cuando lo haya leído una gran cantidad de lectores, esa obra no ha pasado sino un primer nivel de lectura: el nivel de información. Y en este nivel, ya lo expusimos anteriormente, puede darse una aceptación o

y siempre de parte del lector, una valoración del objeto literario, expresada en una escala ascendente: malo, regular, bueno, excelente.

Pero el problema del grado de validez sigue vigente. Si queremos que el juicio del lector sea realmente válido, tenemos que atender al tipo de lector que lo formule. No le concederíamos la misma confianza al juicio de un lector ocasional, con una escolaridad primaria y sin ningún conocimiento literario, que al de un lector constante, con una escolaridad alta y una buena formación literaria. Además, este segundo tipo de lector, por su misma formación, tendría una sensibilidad o intuición más desarrollada y una capacidad expresiva tal que, sumada a su aceptación y valoración, podría aportarnos una opinión, un comentario iluminador de alguna faceta del objeto literario, faceta o aspecto que posiblemente el mismo crítico no hubiera considerado. Un lector de esta naturaleza sería sumamente útil a la tarea crítica.

Más no debemos ser tan exigentes. El lector común no tiene ninguna obligación de aportarnos opiniones especializadas. No es esa su tarea. Su función consiste, sencillamente, en leer la obra literaria, pero de este primer nivel de lectura sí podemos obtener del lector, su aceptación y valoración del objeto literario. Y esto, ya es bastante para la crítica. Cualquier otra información o aporte del lector, debe tenerse como ganancia.

NOTAS:

24. Citado por: DE TORRE, Guillermo. Nuevas direcciones de la crítica literaria. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1970. p. 52
25. BOUSOÑO, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1976. p. 15 (Tomo I).
26. ALONSO, Dámaso. Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos. Madrid: Gredos, 1971. p. 204.
27. DE TORRE, Guillermo. Op. cit. p. 37.
28. Op. cit. p.26.
29. LIANO, Dante. La crítica literaria. Guatemala: Editorial Universitaria, 1980. p. 97.
30. DOMINGUEZ HIDALGO, Antonio. Iniciación a las estructuras literarias. 2a. ed., México: Editorial Porrúa, S. A., 1977. p. 48.
31. ESCARPIT, Robert. Sociología de la literatura. Barcelona: Edima -Edición de materiales, S.A., 1968. p. 13.
32. REYES, Alfonso. El deslinde. México: El Colegio de México, 1944. p. 13.
33. CASTELLET, José María. La hora del lector. Barcelona: Seix Barral, 1957.
34. BOUSOÑO, Carlos. Op. cit. p. 42 (Tomo II).
35. PRADA OROPEZA, Renato. El lenguaje narrativo. Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), 1979. p. 17.
36. Citado por: DE TORRE, Guillermo. Op. cit. P. 56.
37. PAZ, Octavio. El arco y la lira. 3a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. p. 16.
38. DE TORRE, Guillermo. Op. cit. p. 55.
39. O. cit. p. 83.
40. AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. Teoría de la literatura. Madrid: Gredos, 1975. p. 103.
41. ESCARPIT, Robert. Op. cit. p. 103.

42. ALONSO, Dámaso. Op. cit. p. 38.
43. Ibíd.
44. REVERDY, Pierre. Citado por: CASTAGNINO, Raúl. ¿Qué es literatura?. 8a. ed. Buenos Aires: Editorial Nova. S.A., 1977. p. 39.
45. ALONSO, Dámaso. Op. cit. p. 203.
46. Op. cit. p. 38.
47. PAZ, Octavio. Op. cit. p. 24.
48. CASTAGNINO, Raúl. ¿Qué es literatura?. 8a. ed. Buenos Aires: Editorial Nova, S.A., 1977. p. 57.
49. ALONSO, Dámaso. Op. cit. p. 203.
50. Op. cit. p. 396.
51. Op. cit. p. 39.
52. Op. cit. p. 204.
53. Op. cit. p. 397.
54. REYES, Alfonso. Op. cit. p. 13.
55. BOUSOÑO, Carlos. Op. cit. p. 35 (Tomo II).
56. Op. cit. p. 44.

3.2 Canto Florido visto por el poeta, los lectores y el crítico

Expuestos ya los aspectos teóricos que sustentan el presente trabajo, vamos a iniciar el estudio del poema Canto Florido, tomando en cuenta al poeta y a los lectores. Luego de estas opiniones aparece el análisis que nosotros, en nuestro papel de crítico, hacemos del poema, enriquecidos ya con los aportes del autor y los lectores.

3.2.1 El poema visto por el poeta

"Creo que para empezar voy a situarme otra vez en el momento en que lo viví, esto me ayudará a recordar algunas cosas. Yo creo que es evidente, que es notorio, que el poema este surgió como una consecuencia del terremoto del 4 de febrero de 1976. Resulta que como a todos los guatemaltecos, el terremoto me produjo un gran impacto, el cual se hacía más fuerte a medida que teníamos más y más noticias de la dimensión de la catástrofe. El terremoto, pues, me impresionó muchísimo.

Yo quería hablarle de esta enorme tragedia sin referirme concretamente al terremoto porque resulta que posiblemente yo vi este episodio como una síntesis de una serie de fatalidades y desgracias que han ocurrido; esta visión mía, entonces, se cruzó con el trauma directo del terremoto; eso que se cruzó fue nuestra experiencia histórica, por decirlo así, pues el pueblo de Guatemala, los guatemaltecos, hemos sufrido una cantidad enorme de frustraciones y dolores a lo largo de la historia.

El poema lo escribí durante la Semana Santa de ese año, o sea un par de meses después del terremoto. Tengo un amigo, por cierto fue buen estudiante de la facultad de Humanidades, es Marco Tulio González Miranda, él tiene una tesis muy interesante acerca de la espontaneidad; él cree que no hay tal espontaneidad así como suele entenderse sino que realmente ese es un proceso largamente preparado; la experiencia que yo tuve

al escribir este poema me confirma la tesis de mi amigo porque en realidad uno está acumulando una serie de experiencias, vivencias y también proyectos ya concretamente poéticos que van a cristalizar en un momento dado. Lo que ocurrió entonces durante esa semana santa es que yo me puse a meditar sobre las procesiones, cómo es que a la gente la sigue hechizando ese ritual casi mágico, ese acto de mostrar las imágenes con sus llagas y las dolorosas con sus lágrimas y toda la cosa; qué hay realmente en el fondo de toda esta simbología, y meditando sobre eso llegué a creer en un momento dado que esto, aunque aparentemente es cristiano, tiene una raíz mucho más antigua, esto es prehispánico, definitivamente.

Entonces todo eso se juntó, el terremoto, el misterio que indudablemente tienen las procesiones para la gente y la intuición de que eso arranca desde una etapa muy antigua, anterior a la historia hispánica propiamente dicha, y entonces surgió el poema. Creo que allí expreso poéticamente una preocupación que había tenido antes con poemas anteriores. Yo me he dicho a mí mismo varias veces que esta tierra ha sido siempre regada con sangre, siempre, siempre, desde sus orígenes hubo esta cosa tremenda de los sacrificios ceremoniales y en este caso el Cristo viene a convertirse en un nuevo sacrificado ceremonial y los muertos de una catástrofe son también víctimas ceremoniales, pues, así lo veo yo.

No sé si ustedes saben que soy, en primer lugar, de provincia, y que he vivido muchos años en provincia, tengo 43 y tal vez he pasado más de la mitad de mis 43 años en pueblos, sobre todo en pueblos indígenas y entonces yo me he fijado como a los indígenas... bueno, tal vez es muy atrevido lo que voy a decir, pero les gusta la sangre, ellos, por ejemplo, se hacen una herida, un golpe, y si es algo escandaloso, si es muy sangrante, al contrario de lo que haríamos nosotros de limpiar y ocultar la herida, ellos la exhiben, muestran sus costras, sus cicatrices, sobre todo si es en la cara. Esto me parece una cosa sí co-

mo un símbolo llamativo o qué sé yo. No cabe duda que a los indios, pues, les sigue preocupando esto y la misma preocupación observamos diariamente en los espectáculos de la vida pública, en cuanto hay un accidente la gente se amontona porque quiere ver la sangre, es una morbosidad terrible, y eso lo hace lo mismo la gente del pueblo que la gente más o menos letrada: el fotógrafo de prensa, el reportero de televisión o quien sea, siempre están con ese deseo de ver y de mostrarles a los demás la sangre; de ahí que haya tanto periodicucho espeluznante que tiene éxito en Guatemala. Todos esos elementos se integran en el poema. Inicialmente, es lo que puedo decir, pero si profundizamos un poco, podría añadir algo más.

Todos estos elementos que, como diría alguien, son parte de un folklore, pues, están allí; por ejemplo, se nota en la exposición, en el desarrollo que hay muchos elementos vividos, yo hablo, por ejemplo, de Calixto Camajá, Calixto Camajá existió, fue mi alumno cuando yo era maestro rural, Calixto Camajá murió, y murió sangrientamente en una represalia porque parece que él delató a ciertos fabricantes de aguardiente clandestino, en su aldea, y entonces estos lo llamaron con engaños y le dieron una muerte atroz. Yo siempre sentí, pues, mucho dolor por la muerte tan absurda de este muchacho, y entonces él se inserta en un momento determinado en esa recordación de elementos y cosas que se expresan en el poema, y siempre están presentes esos veinticinco mil muertos, una cosa tan espantosa, pues. Con esto, también yo caigo un poco en ese morbo, solo que tal vez sublimando un poco el regusto por la sangre, digámoslo así.

Respecto a la forma creo que también es evidente que de alguna manera sigue la forma de letanías católicas, del credo. La primera parte del poema, porque yo lo veo dividido en tres partes, lo siento así, pues; la primera parte, con toda franqueza, brotó con mucha espontaneidad, de esa espontaneidad que ya dijimos es un proceso largamente preparado, allí

solté todo lo que había venido acumulando; tuve dificultades después de hablar de San Juan Sacateéquez: que fue enterrado en una tela con brocados y Joyabaj que fue enterrada en la caja de una marimba; allí se quedó y ya no, ya no pude continuar y estuve escribiendo, fracasando en el intento de continuar; entonces decidí dejarlo y me puse a regar las flores, a tratar de hacer alguna otra cosa y entonces, mientras regaba las flores, vinieron las ideas para continuar el poema y volví inmediatamente para escribir la segunda parte y creo que tiene, así lo siento yo, la misma intensidad emotiva y el mismo nivel que la primera. Al terminar esa segunda parte, que para mí termina donde dice: "y que abran una zanja de aquí al Usumacinta", tuve de nuevo dificultad para continuar escribiendo, y fue más angustioso porque ya no pude seguir, estuve leyendo y releendo para retomar el hilo, pero no volvió y a la fecha, aún creo que esa tercera parte no está en el mismo nivel de las dos primeras, así lo sigo sintiendo, no me satisface porque, digamos, para quien lee el poema, las dos primeras partes plantean un gran problema, hacen evidente un hecho terrible y la parte final debería, creo yo pues, viéndolo ahora fríamente, debería plantear alguna solución, dar algún consuelo, algún alivio, alguna salida, pero no lo logré y al final, como se puede ver, me quedo sólo llorando en una celda o algo así; hasta ideológicamente, digamos, es discutible esa solución, pero es lo que pasa con el acto poético, no siempre se logra mantener el ritmo, un nivel de intensidad, hay factores que lo impiden. Yo no estoy satisfecho del final, tiene algunas caídas, pero ya está así y no lo quiero volver a tocar y así se quedará. Yo siento, por ejemplo, que aquello de que "la vida es un pañuelo" es algo muy pobre, a mí eso no me satisface, tal vez se eleva un poco, se rescata cuando encuentro no sé que referencia a los juegos de colores y a que a nosotros los guatemaltecos nos gusta morir ceremonialmente; - creo que allí se rescata un poco esa parte del poema, y esto me lo confirma una serie de vivencias, por ejemplo, acabo de

estar en Totonicapán y, casualmente, el día que yo llegué se había muerto un hombre joven y muy rico, indígena -en Totonicapán es frecuente que haya indios muy ricos que han recuperado el poder económico e incluso el control político del pueblo. El suegro de este hombre es de apellido Tzul, ellos son madereros y el yerno, el hombre que murió, era transportista, era dueño de ocho autobuses extraurbanos, su entierro fue una cosa fabulosa, por decirlo así, era como si estuvieran enterrando al yerno de un rey en Bonampak, o una cosa por el estilo, pues. Esto me impresionó muchísimo, trajeron una banda de Quetzaltenango para tocar marchas fúnebres, una caja lindísima, era un ataúd metálico, e iba muchísima gente de ellos, ricamente vestida, y los ocho autobuses del difunto haciendo cola atrás del cortejo: además iban otros automóviles propiedad de la familia. Total, fue un entierro impresionante. Allí volví a confirmar lo que ya había dicho hace un par de años: nos gusta morir vistosamente, en grandes ceremonias, hacer un alarde del hecho de la muerte.

A mí, la música indígena me "pela los alambres", como dicen los muchachos, y lo digo sin ninguna vanidad, ya que cualquiera puede llegar a tener la misma sensibilidad, pero creo que mis vivencias, mi experiencia y el intercambio tan intenso que he tenido con los indígenas me ha sensibilizado mucho para esa música, la cual está presente en todo lo que escribo; así como alguien necesita oír jazz o a Schumann o a Wagner para estimularse, yo necesito oír esta música. En el poema de que hablamos, esta música está presente, es un elemento en él, tal vez se encuentre en el ritmo. Yo siento en la música indígena, la verdadera, la de las montañas, la que no está adulterada todavía, un lenguaje, un lenguaje total; hay en ella una fraseología y una serie de elementos - que casi casi son como un llanto o una conversación, un ceremonial o un entierro indígena. Hablando con Manolo Juárez Toledo, estudioso de estas cosas, pude notar que él ve la música indígena de una manera similar a como yo la concibo, me dio toda una conferencia sobre los recursos y las técnicas

y me señaló que hay cosas que no se pueden reproducir con la solfa occidental. Yo había percibido esto y la plática con él me lo confirmó. Me refiero a esto porque creo que tiene relación con el poema Canto Florido. El poema es reiterativo, al igual que el ritmo de la música indígena, que de ningún modo debe considerarse monótona porque más allá de esa primera impresión de monotonía, hay sutilezas, variaciones, hay una riqueza expresiva que se capta al familiarizarse con ella.

Volviendo a otros aspectos del poema, confieso que el problema de los sacrificios ceremoniales siempre me ha preocupado, tengo un poema escrito hace unos cuatro años, aproximadamente, en el cual, en un momento dado, yo pregunto: "¿qué sentido tiene regar con nuestra sangre los altares y las gradas?". Esta preocupación es la misma que aparece en el poema que nos ocupa ahora."

(Luis Alfredo Arango)

3.2.2 El poema visto por los lectores

3.2.2.1 Lector común

a) Aceptación

CUADRO I

Nivel de Información

SI	NO	TOTAL
113	12	125

b) Valoración

CUADRO II

Nivel de Valoración

ESCALA DE VALORACION	CANTIDADES
a. EXCELENTE	22
b. MUY BUENO	56
c. BUENO	39
d. REGULAR	6
e. MALO	2
TOTAL:	125

c) Comentarios de quienes aceptaron el poema

- Es muy trágico.
- Trata de dejarnos un mensaje de paz.
- Es como una protesta a lo que pasó en el terremoto.
- Se refiere a todas las tragedias que han acaecido, a las de violencia que ocurren actualmente. Es un canto a la verdad.
- Describe algo trágico en forma muy bonita.
- Es bueno, aunque muy fatalista.
- Es muy triste.
- No habla de cosas agradables, pero es realista.
- Es muy trágico y con mucha sangre.
- Me gusta la forma en que exalta o nombra a varios pueblos guatemaltecos.
- Me gustó porque sabe usar los nombres de muchos de los pueblos de Guatemala.
- Parece un recuerdo del terremoto de 1976.
- Hace remembranza de la historia sangrienta de Guatemala a través de los siglos.
- Usa un lenguaje muy pintoresco.
- La parte que más me gusta es la que está encerrada entre diagonales, por su contenido, su significado.
- Habla de Guatemala.
- Me gustó la manera de mencionar a los pueblos: amena, interesante y original.
- Nos da a conocer lo nuestro, nuestras costumbres, ideales, pueblos y nombres propios de nuestra querida Guatemala.
- Es muy pictórico.
- Sobre todo, que es bastante religioso, ya que menciona a un sinnúmero de santos.
- El poema es bastante fúnebre
- Lo sentí muy frío, fúnebre, habla de sangre y cadáveres y a la vez de algo florido.

- Señala algo que en realidad ha ocurrido siempre: "desde que te sabemos".
- Más que una revisión es un verdadero análisis histórico de nuestra realidad vivida a través de los años.
- Hay buena concepción del realismo, aunque algo crudo.
- No sólo expone la violencia, muerte y sangre en la que ha vivido nuestra patria, sino que lo hace relacionándola con una parte de nuestras costumbres y tradiciones.
- Pinta políticamente la realidad guatemalteca y también sus fatalidades.
- Da gusto saber que hay guatemaltecos que cantan a su patria.
- Me gusta el ritmo un tanto parsimonioso a veces y de batalla otras.
- Hace una separación entre la forma de ser enterrados los pobres y los ricos.
- El lenguaje es sencillo, sin caer en el simplismo.
- El autor usa un lenguaje común.
- Es bastante sencillo en su lenguaje.
- Combina muy bien lo bello y lo trágico.
- El autor le canta a Guatemala.
- Aunque sea en una forma sarcástica, le canta a esta tierra nuestra las verdades.
- El autor usa un lenguaje sencillo.
- Pienso que este poema es guatemalteco, ya que cita varios nombres de pueblos de Guatemala.
- Nos está describiendo la vida de una nación.
- La última parte nos habla del desconsuelo de vivir en esta vida, no importando morir.
- Pienso que este poema tiene como tema la violencia, ya que menciona muchas veces cadáveres y sangre.
- Exalta la belleza de poblados guatemaltecos.

- d) Comentarios de quienes no aceptaron el poema
(Incluye el nivel de valoración)
- Es un poco aburrido leerlo, pues hay algunas estrofas que no riman en el contenido y uno siente que está leyendo otro poema. (REGULAR)
 - Produce en mí algo desagradable; es muy crudo: "...en una celda con cuatro zopilotes... ..entiérrenlos como se pueda... sin trapos, sin petate..." También me aburre: "Entierras todos los días, todas las noches, a Juan Ixcoy, Juan Ostuncalco, Juan Chamelco, etc..." (MALO)
 - No me gusta por su contenido, o sea la muerte; yo siento que no tiene nada de romántico, es muy fúnebre. (EXCELENTE)
 - Creo que es la realidad del país, pero aun así, siento que lastima, en cierta forma a éste. (BUENO)
 - El poema no me gusta porque me aterra la realidad expuesta. (EXCELENTE)
 - Me parece que quien lo escribe es un resentido, que no es feliz con lo que tiene y que no trata de serlo. Que hay una gran tristeza en su alma. (MALO)
 - Considero muy grotesca la forma de enumerar la manera en que la tierra se traga los pueblos. (REGULAR)
 - Es un poema raro, habla exageradamente de la muerte. (BUENO)
 - Es muy fatalista y tiende a bajar los ánimos. (MUY BUENO)
 - Estructuralmente, el poema está bien logrado, lo único que no me parece es el tema del que se habla, es muy triste y negativo su contenido. (MUY BUENO)
 - Habla de la realidad del país. (REGULAR)

3.2.2.2 Lector técnico

a) Aceptación

CUADRO I

Nivel de Información

SI	NO	TOTAL
28	2	30

b) Valoración

CUADRO II

Nivel de Valoración

ESCALA DE VALORACION	CANTIDADES
a. EXCELENTE	11
b. MUY BUENO	11
c. BUENO	6
d. REGULAR	2
e. MALO	0
TOTAL	30

c) Comentarios

- ¡Increíble! No había reparado en ese atractivo por la muerte que nos envuelve en manifestaciones costumbristas, religiosas o sociales; y luego, la atmósfera actual de muerte que nos rodea. Es angustiante, lleno de dolor. Realmente cabe preguntarse ¿merecemos vivir?.
- El amor, según Arango, por su país, es demasiado, y campesinos, pueblos enteros y el país en general, gustosos brindan su vida por Guatemala, en donde no se da la lógica.
- Luis Alfredo trata especialmente el tema indígena, quizá por haber estado en contacto con ese mundo, en varias oportunidades. Describe la vida rural, mezclada con una denuncia social.
Me llamó especialmente la atención que en el poema menciona "zopilote" como significante de muerte y destrucción, semejante a "El Zopilote Biónico".
- El poema tiene una presentación, luego una especie de climax y por último se cierra con una reflexión asombrosamente romántica.
- Su mayor valor creo encontrarlo en sus imágenes.
- El primer plano se nota el apego al terruño.
- Se refleja también la denuncia de hechos desagradables.
El poema, indudablemente, se identifica, al igual que el autor, con Guatemala.
- Es bastante original, reúne muchas figuras poéticas y trata un tema muy propio de nuestros días.
- El poema es el verdadero sentir no sólo del poeta sino también el mío, ¡es la realidad!.
- Creo encontrar una tradición de nuestros pueblos; habla de sus costumbres.
- Me agrada la creación de sustantivos compuestos: viernesanto, santoentierro. Me parece una exaltación lírica y fúnebre, a la vez, de nuestra tierra.
- "Canto Florido" es una de esas obras que, aun llegando a

lo grotesco, representan con magnífica -y amarga- visión poética, la vida de un pueblo, el nuestro, tocando con dulzura y con dureza la sensibilidad del lector que, salvo en el caso de ser inhumano, tiene que verse dentro de esta situación de pesadilla en la que se halla nuestro "lindísimo país, poblado de cadáveres y cráteres floridos".

- Me parece un poema negro por necrófilo. Atribuye al "bello país de la muerte" una preocupación por la muerte que seguramente es la preocupación del autor.

Mucha atención a la materialidad de la muerte, muerte violenta. Ausencia, lo que es también un significante, del sentido de la muerte como paso a otra vida.

- Considero que la forma y el contenido se conjugan perfectamente en el poema, ya que su ritmo exalta la dureza que conllevan las palabras.

Las escenas que describen las imágenes son tan duras y tan reales, que producen una fuerte emoción, mezcla de dolor e indignación, en el lector.

El poema es una importante pieza de la lírica guatemalteca contemporánea, hecho que se advierte en la técnica y la temática usada por el autor.

Me parece que es el mejor poema de Arango.

- Nunca antes había leído un poema como este. En una primera lectura no lo sentí coherente y lógico. Una segunda lectura me descubrió cosas que no había visto antes.
- Me parece que el motivo del zopilote debe tener algún significado especial para el autor, pues se repite.
- Lo mejor que ha escrito Arango.
- Es un canto de nuestra vida cotidiana.
- Una fuga, una evasión del poeta cuando es imposible protestar en otra forma.
- Me parece un gran poema, reúne las características de Arango, de su madurez.

3.2.2.3 Lector Común + Lector Técnico

a) Aceptación

CUADRO I

Nivel de Información

SI	NO	TOTAL
141	14	155

b) Valoración

CUADRO II

Nivel de Valoración

ESCALA DE VALORACION	CANTIDADES
a. EXCELENTE	33
B. MUY BUENO	67
c. BUENO	45
d. REGULAR	8
e. MALO	2
TOTAL	155

c) Observaciones

- Para una visión más concreta del cuadro que mide el nivel de valoración, la escala puede separarse así: a+b+c y d+e; de esta manera, del total de lectores, 145 valoraron el poema y solamente 10 no lo hicieron.

- Los cuadros muestran una gran aceptación y valoración para el poema Canto Florido.

3.2.3 El poema visto por el crítico

Conocidas ya las opiniones del poeta y de los lectores sobre Canto Florido, realizaremos ahora nuestro análisis del poema. Hemos separado, para su estudio, el título y el epígrafe; el poema en sí, aparece dividido en siete campos poéticos. Llamamos "campo poético", al grupo de versos que se refieren a un tema, motivo o idea.

3.2.3.1 El título

"Canto Florido" es un título llamativo, sugiere flores, colorido, aromas delicados; un canto agradable y optimista. Y es que las palabras que lo componen suelen entenderse en tal sentido.

Pero resulta que al leer el poema no encontramos nada agradable ni optimista; pensamos entonces que, entre título y poema, hay una oposición.

Notemos que si el título fuese solamente "Canto", no pensaríamos en una oposición, pero ese sustantivo está modificado por el adjetivo "florido" que es el que sugiere, precisamente, un canto agradable y optimista. Es el adjetivo, pues, el que nos lleva a pensar que título y poema no se corresponden.

Revisando las significaciones del adjetivo "florido" encontramos que la más común es: "lleno de flores"; y que también se emplea para designar a lo mejor, a lo selecto. En el campo literario, florido designa al estilo lleno de adornos retóricos.

Pero el poema, en vez de flores, nos muestra cadáveres. En lugar de ofrecer una selección de las cosas mejores, nos muestra lo peor. Tampoco está lleno de adornos retóricos porque sus versos son libres y su lenguaje sencillo.

El adjetivo florido, entonces, aparece empleado de una manera no usual. La modificación que realiza, en este caso, tiene una intención irónica.

De esta manera, la oposición entre título y poema es sólo aparente. Ese título es ya un significante, un recurso del poeta pa-

ra que su expresión sea más fuerte y efectiva.

Aclarado esto, concluyamos que en el título se ha empleado una adjetivación irónica que tiene como fin concederle fuerza expresiva a lo tratado en el poema.

3.2.3.2 El epígrafe

Luego del título encontramos el epígrafe, que es como la antesala del poema. La importancia de éste es grande. Si en el título se encontraba una aparente oposición, aquí se nos da el tema mismo, descarnado y sin adornos. Además, están contenidas otras informaciones útiles para nuestro análisis. De ahí que el epígrafe se convierta en un importante aviso para el lector. Examinémoslo detenidamente:

Bello país de la muerte lindísimo país te
gustan los cadáveres y para qué negarlo.

Este epígrafe está compuesto con versos de arte mayor, adecuados, por lo tanto, para tratar temas serios, como en este caso. Hay en ellos un encabalgamiento que los une e influye en su ritmo.

Inicialmente notamos que los signos de puntuación han sido suprimidos, como queriendo evitar que se interpongan entre el artista y su emoción. En ellos, éste se dirige a su país (conocemos al poeta y su nacionalidad) llamándolo "...país de la muerte..." ("te gustan": a tí.) y señalándole su gusto por los cadáveres. Los dos adjetivos del primer verso cumplen funciones diferentes. En el primero -bello- se alude a las bellezas naturales de Guatemala y en el segundo -lindísimo- éstas bellezas se presentan exageradas, el adjetivo está empleado irónicamente.

El sujeto está nombrado dos veces, y en cada caso modificado por un adjetivo que, por antepuesto, revela el subjetivismo, la visión del artista. En ese primer verso, con las dos menciones del sujeto, hay una intención de enfatizar que es a él, a ese país, y no a otro, a

quien van dirigidas esas palabras.

Revisando el aspecto rítmico encontramos que estos versos tienen un ritmo que fluctúa entre fuerte y débil.

El ritmo, que empieza un tanto fuerte, desciende en la cuarta sílaba, luego sube y cobra fuerza en la combinación "rt" de las sílabas séptima y octava y de allí inicia su mayor descenso -de la noventa a la catorceava sílabas-, el cual pasa todavía al siguiente verso por efecto del encabalgamiento y de nuevo empieza a cobrar fuerza y salva las sílabas cuarta, quinta, sexta y séptima para ya no volver a descender. Mientras en el primer verso el ritmo tiene descensos y se hace débil, en el segundo es decididamente fuerte.

El análisis de la aliteración vocálica (repetición de una misma vocal) y la mención de los otros elementos que influyen en el ritmo, nos puede servir para explicar esta variación.

En el primer verso encontramos que aliteran las vocales: "e", "o", "a", e "i", en su orden.

e, e, e, e, e, = 5
 o, o, = 2
 a, a, a, = 3
 i, i, i, i, i, = 5

En el segundo verso la aliteración vocálica es:

a, a, a, a, a, a, = 6
 o, o, = 2
 e, e, e, e, = 4

Hay, en el primer verso, un dominio numérico de las vocales fuertes -sumar 10-, pero las vocales débiles -que suman 6- aumentan su valor porque en un momento dado aparecen agrupadas y sobre ellas caen dos acentos:

...líndísímo país...

El "color" fónico del primer verso está dado por una combinación de vocales fuertes y débiles. En el segundo verso, el color fónico está dado por una aliteración vocálica fuerte.

Además de la aliteración vocálica, que da el "color" fónico en estos versos, el ritmo está determinado también por algunas combinaciones de consonantes y vocales, sílabas que repiten un sonido, la distribución de los acentos, la métrica y el encabalgamiento. La suma de estos aspectos hace que por momentos la melodía se perciba suave, triste, o bien fuerte y enérgica, según el caso.

Esta fluctuación se explica por la emoción que embarga al artista cuando trata el tema de estos versos. Nótese que el momento en que el ritmo se hace más débil, más suave, es cuando llega al adjetivo "lindísimo", y no sólo porque en él se concentren tres vocales débiles y una de ellas vaya reforzada por el acento, sino porque el mismo, si bien es cierto que se emplea con ironía, lleva implícita la tristeza, el dolor del poeta al tener que aceptar esa triste realidad. En el verso siguiente hay una acusación a la patria; se le reprocha su gusto por los cadáveres. Aquí el ritmo es fuerte porque el poeta se exalta y descarga su protesta. Siendo así, digamos que los aspectos formales y de contenido se conjugan en el ritmo.

Volvamos ahora al epígrafe para tratar de establecer algunos aspectos de contenido que serán vitales en el poema.

Bello país de la muerte lindísimo país te
gustan los cadáveres y para qué negarlo.

Ya señalamos que el poeta se dirige a su país. Ahora, ¿por qué lo llama "bello país de la muerte...? La anteposición del adjetivo bello indica que el poeta tiene muy en cuenta las bellezas del país, pero luego lo llama "...de la muerte". Esto podría interpretarse, según la preposición, de dos formas:

- a. Que es un país propiedad de la muerte
- b. Que es un país hecho o formado de muerte.

En el primer caso ese país sería pertenencia de la muerte y ella mandaría o reinaría sobre él. Su gusto por los cadáveres sería lo normal, sería justificable. En el segundo caso, el país estaría formado de muerte, mas como ésta es algo abstracto, su corporización, su re-

presentación física serían los cadáveres, los muertos, los cuales, a manera de ladrillos, irían reforzándolo, lo mantendrían y hasta lo harían crecer. Así, una interpretación no excluye a la otra, es más, parecen complementarse. Conforme avancemos en el análisis del poema iremos confirmando cómo el sentido del epígrafe está íntimamente relacionado con los aspectos tratados en aquel.

3.2.3.3 El poema

a) Primer campo poético

Este primer campo lo hemos nombrado "historia sangrienta". Su análisis detenido nos explicará el por qué del título:

Desde que te sabemos
 Hasta donde te recordamos
 En tu memoria siempre
 Nuestra sangre se mezcló con tus entrañas
 Tierra con sangre
 Agua con sangre
 Fuego rociado
 Salpicado con la flor ceremonial
de nuestras venas.

Este primer campo poético viene a ser una base, una justificación para lo que se expone en los siguientes. En su mayoría está compuesto de versos cortos, lo cual hace que los dos versos largos sean notorios gráficamente. El último, de sólo cinco sílabas, aparece intencionalmente realzado por la sangría.

Los primeros tres versos son reiterativos, se apoyan mutuamente para expresar un concepto similar:

Desde que te sabemos
 Hasta donde te recordamos
 En tu memoria siempre
 ...

Tanto el verso primero como el segundo podrían intercambiar sus raíces o terminaciones:

Desde que te recordamos
 Hasta donde te sabemos

De una u otra forma podemoa interpretarlos así: Desde tu nacimiento, o lo que es igual: desde el inicio de tu historia. Esta palabra, que ya se intuye, está expresa en el verso siguiente:

En tu memoria siempre

En los versos 1 y 2, el doble empleo de la primera persona del plural contribuye a reforzar la reiteración. Observando las preposiciones iniciales -desde y hasta- encontramos que marcan una distancia temporal que abarca nada menos que la historia patria en su totalidad. Y de un extremo a otro de esa historia -en tu memoria siempre- se encuentra presente la sangre. Ese "siempre" se coloca entre las preposiciones "desde" y "hasta", llenando esa distancia temporal. De ahí el título "Historia sangrienta" para este primer campo poético.

Ya dijimos que estos versos son reiterativos; este recurso sirve para que el lector espere con verdadero interés el verso siguiente, el cual resulta enfatizado y completa la significación, porque los versos anteriores no tienen sentido terminado, aun cuando nosotros, atendiendo al contexto y al campo connotativo, se lo concedamos. Ese verso cuarto difiere, por su número de sílabas y su contenido, de los anteriores; su extensión se explica porque recoge y reúne la significación parcial de los tres primeros, y porque él mismo contiene el núcleo y totaliza el significado:

Nuestra sangre se mezcló con tus entrañas

Este verso tiene un ritmo fuerte y una gran sonoridad, concedidos por la serie de vocales fuertes, las sílabas formadas por la combinación de las consonantes "tr", "gr", "cl" y "tr" distribuidas a lo largo de la masa sonora, la aliteración entre ellas, la terminación aguda del núcleo verbal y por la simétrica distribución de los acentos.

En ese ritmo fuerte se percibe el reproche por la sangre derramada y en la sonoridad, el deseo de que la voz de protesta del artista, su denuncia, sea oída no sólo por ese país a quien se dirige, sino también por nosotros los lectores.

Señalemos ahora que el verso analizado es el núcleo del campo poético y alrededor de él giran los demás versos. En ese núcleo se concentra la acción y los versos siguientes completan el sentido poético:

...
 Tierra con sangre
 Agua con sangre
 Fuego rociado
 Salpicado con la flor ceremonial de nuestras venas.

La estructura es igual a los ya examinados -no olvidemos que son componentes del mismo campo poético-, son cuatro versos cortos combinados con uno largo. Esta combinación hace resaltar el endecasílabo porque rompe el esquema métrico que mantenía la uniformidad con sus pentasílabos.

Los tres primeros (4,5, y 6) se inician con un sustantivo y tanto el primero como el segundo -note la similitud con los dos versos iniciales- podrían intercambiarlos. Es obvio que en estos versos la terminación exactamente igual de una rima consonante, pero este aspecto debe tomarse en cuenta porque, aunado a la igualdad métrica y la enumeración de que participan, les concede un efecto reiterativo similar, también, a los versos de la primera parte. Ya en el verso anterior a éstos (el 4o) aparece la palabra "sangre" que ahora vemos dos veces; encontramos, entonces, y en versos seguidos, tres veces esta palabra, que todavía, está sugerida en la última parte de este campo. Este, pues, tiene por motivo la sangre y lo que se expone es la "historia sangrienta" del país.

Inicialmente podríamos decir que "Tierra con sangre" y "Agua con sangre" son una descripción para ilustrar cómo la sangre se mezcla con las entrañas de la patria, pero también, al asociar los tres sustantivos iniciales -Tierra, Agua y Fuego- podríamos pensar que el artista iba a mencionar los cuatro elementos considerados por el filósofo Empédocles como originarios del mundo, ya que sólo falta el "aire" para completar el conjunto. Es claro que esta apreciación es subjetiva y producto de una asociación -procedimiento- corriente en el funcionamiento de nuestra memoria, mediante el cual tendemos a completar esquemas preestablecidos-, pero si con esos cuatro elementos se quería explicar el origen de todo, los sustantivos "tierra" y "agua", en este caso, sugieren igualmente un efecto totalizador, porque éstos inician una enumeración que, aunque se corte, queda implícita, ya que además de tierra y agua con sangre, se pudo seguir elementos correlativos, por ejemplo, piedras, árboles, casas, etc. y hasta peces y gente. Tierra, por otra parte, es un

elemento físico componente de un estado, ya que éste no se da sin un territorio, un pueblo y un gobierno. Agua hay en cualquier país, pero el nuestro, particularmente, tiene dos partes bañadas por océanos, además de sus lagos y ríos interiores. De ahí que los sustantivos tierra y agua involucren a todo el país, y no sólo en el plano espacial sino también temporal. Así que, partiendo de las series correlativas implícitas, como de que tierra -territorio- es parte fundamental de un estado, llegamos a igual conclusión.

Como observación final, digamos que es curioso que en el verso inicial del segundo campo encontremos el otro elemento que completa el conjunto señalado por Empédocles: "Hay sangre hasta en el AIRE que respiras". La sangre, pues, está en todo.

Llegamos a los últimos versos de este campo y el motivo ya señalado sigue presente:

Fuego rociado
Salpicado con la flor ceremonial
de nuestras venas.

Pero aquí encontramos ya, directamente aludida, una causa concreta del derramamiento de sangre: los sacrificios humanos practicados por los indios. El sustantivo "fuego", si lo tomamos en su significado convencional, pero siempre sin aislarlo de su contexto, podemos decir que se refiere al fuego existente en un altar, un fuego sagrado; y también puede aludir al rojo y caliente líquido, pero atendiendo a los aspectos estilístico, contextual, y sintáctico, tomamos este sustantivo como "fuego sagrado" porque, habiendo en estos tres versos un encabalgamiento,* se establece una unidad en la cual descubrimos que "fuego" es el sujeto que recibe la acción adjetivizada de los verbos, resultando "rociado" y "salpicado" con esa "flor ceremonial". Esta frase, que es una metáfora pura, se emplea para designar "sangre", pues la preposición "de" indica que viene "de nuestras venas" y sabemos que por ellas corre esa "flor" líquida y roja.

Si bien para afirmar que en este campo poético se alude a los sacrificios humanos sólo hemos citado el sustantivo "fuego", los términos "rociado",

"salpicado" y "ceremonial" son también puntos importantes de apoyo. Ellos se refieren a la acción de regar y salpicar, con sangre de las víctimas, los altares donde el sacrificio, que constituía una ceremonia, era ofrecido a los

* encabalgamiento.

dioses.

Refiriéndonos de nuevo al encabalgamiento que existe en estos versos, (7,8 y 9) diremos que éste no sólo les da unidad, sino que influye en su ritmo y estructura; ya vimos el primer aspecto; examinemos ahora los últimos. El verso séptico tiene, al igual que el noveno, cinco sílabas, mientras que el de enmedio tiene once. Empleado como recurso estilístico, el encabalgamiento produce una sensación de movimiento, brusco o suave, según el número de sílabas que abarque en el verso siguiente. En este caso, el encabalgamiento es suave y el ritmo resulta con una nota de tristeza, se percibe el dolor del artista en estos versos que concluyen señalando, amargamente, que la sangre derramada viene "de nuestras venas", es decir, de nosotros mismos. Y esta conclusión se ha realizado al colocar el verso corrido gráficamente a la derecha.

b) Segundo campo poético:

Hay sangre hasta en el aire que respiras
 Hay ese aroma cálido y humeante...
 Adoras los cadáveres en largos viernes santos
 Los venerados cuerpos de oscuros santoentierros
 Cubiertos de ornamentos
 de pétalos y llagas
 expuestos a la vista de fieles extasiados.
 A Juan Sacatepéquez lo enterraste
 en una tela morada con oros y brocados
 a Juan Comalapa
 en un escaparate de plata del siglo
 diecisiete
 A Joyabaj en la caja de una marimba.

Establecimos en el primer campo que el motivo tratado es la sangre y lo que allí se expone es la historia sangrienta del país. Ese motivo continúa al iniciarse este segundo campo poético.

Hay sangre hasta en el aire que respiras
 Hay ese aroma cálido y humeante...

La sangre ya no está ahora sólo en la tierra y en el agua, sino hasta en el aire. La doble mención de la palabra "hay" y la descripción "cálido y humeante" contribuyen a que casi sintamos, juntamente con el artista, la presencia de la sangre en el ambiente, pues el olor parece escaparse de esos versos que no se cierran definitivamente con los puntos suspensivos,

En este campo encontramos otro motivo importante en el poema; las procesiones cristianas del Viernes Santo. Aquí debemos tomar en cuenta que,

según declaró el poeta, este poema fue escrito durante la Semana Santa de 1,976. Se explica, pues, que encontremos expuesto este motivo. La nota trágica de este rito cristiano tiene estrecha relación con los versos del epígrafe; si en ellos se hizo el señalamiento de ese gusto por los cadáveres, ahora esto resulta demostrado:

Adoras los cadáveres en largos viernesantos
Los venerados cuerpos de oscuros santoentierros.

Revisando la forma en estos versos encontramos que tienen 15 y 16 sílabas, respectivamente; esta extensión, junto con lo vocálico y la distribución de los acentos, van a determinar el ritmo, pero hay otros aspectos que además de influir en el ritmo, influyen también en la significación total. Estos son: la aliteración que produce la serie de vocales "o", el hecho de que diez de las doce palabras que forman los versos terminen en "s" y que en ocho ocasiones las palabras terminen precisamente con el sonido "OS", que resulta de la unión de esas dos letras.

La "O" produce una nota de sonoridad baja que se antoja un sonido "oscuro"; la "S". por su parte, da un sonido que sugiere deslizamiento. Esa aliteración de la "o" le concede al verso una nota de solemnidad, de misterio, lo cual está concentrado en el adjetivo "oscuro" que se antepone a "santoentierros". Si unimos el adjetivo y el "sonido oscuro" de la "o", también podemos pensar en las negras vestiduras de los fieles, quienes llevan luto por la muerte de Jesús. Nótese entonces cómo la "o" y la "s", al unirse, forman la terminación "OS", que concentra lo que cada una nos ha sugerido:

AdOraS lOS cadáveres en largOS viernesantos
lOS veneradOS corpOS de OScurOS Santoentierros

En estos versos, pues, las palabras, por sus sonidos finales, sugieren el ritmo característico de esa procesión donde los fieles, con su rítmico paso, parecen ir deslizando suavemente su precioso cargamento.

La procesión del Santo entierro es tomada por el artista como una prueba para demostrarle al país su gusto por los cadáveres y para que tenga validez el calificativo de "Bello país de la muerte". El Viernes Santo es visto por el poeta como una fecha especial en la que se congrega el pueblo para celebrar una gran ceremonia colectiva, para rendir adoración a un cadáver que, ya lo dijimos, viene a ser la representación física de la muerte. En este acto, que adquiere características de celebración nacional, el cadáver es ricamente ataviado, y de esa manera, se mezclan los adornos con las heridas:

...
 cubiertos de ornamentos
 de pétalos y llagas
 expuestos a la vista de fieles extasiados.

Hay ironía en ese señalamiento de cómo los fieles se extasían en la contemplación del Cristo a enterrarse, el cual se exhibe lleno de adornos, casi con orgullo. Se expone el gusto trágico del catolicismo, que debiera destinarse esta ceremonia colectiva para celebrar, jubilosamente, el domingo de resurrección. Sería una celebración de vida, y no de muerte como la del Viernes Santo.

Algo que requiere comentario aparte es el adjetivo "largos" que se antepone a "santoentierros". Esto podría aludir a la cantidad de fieles que siguen al cortejo fúnebre; también a lo antiguo de esa tradición cristiana; pero la interpretación más apropiada parece ser la alusión a los entierros constantes, ocasionados por las continuas muertes trágicas, ya que este país, para dolor nuestro, parece vivir un viernesanto que dura todo el año.

Además de la sangre y el santoentierro, este campo incluye otros entierros. Tanto en el primero, como en éstos, existe la nota de adorno que los hace ser entierros vistosos:

A Juan Sacatepéquez lo enterraste
 en una tela morada con oros y brocados
 A Juan Comalapa
 en un escaparate de plata del siglo
diecisiete
 A Joyabaj en la caja de una marimba.

El hecho que a estos personajes los vistan ricamente para ser llevados a enterrar, enfatiza el gusto por la muerte, casi sugiere un culto a ella. Lo mejor, lo más valioso, se destina para los muertos: "una tela morada con oros y brocados", "un escaparate de plata del siglo diecisiete" y "la caja de una marimba".

El motivo de los entierros vistosos es claro, pero hay una diferencia entre el santo entierro, de carácter religioso, y el entierro de los personajes que se nombran seguidamente. ¿Quiénes son y por qué se entierran? ¿Cuál es el motivo de su muerte?

Ellos son:
 Juan Sacatepéquez, Juan Comalapa y Joyabaj.

Atendiendo a la geografía de Guatemala, establecemos que son nombres

de poblaciones que ahora aparecen personificadas. Aclarado esto, tenemos que averiguar por qué murieron y fueron enterradas. Son preguntas obligadas: ¿Muere una población? ¿Se puede enterrar? Literalmente un poblado puede ser enterrado por un alud, una inundación, etc. También puede dejar de existir por efectos de una guerra, un incendio, etc., pero el entierro de estas poblaciones lo ocasionó un fenómeno que ya intuimos y que constituye el motivo de más importancia en este poema, el cual, precisamente, empieza a tratarse aquí: el terremoto del 4 de febrero de 1976. Esos pueblos personifican a todas las poblaciones devastadas, muchas literalmente enterradas, por ese terremoto; y no precisamente como honores ni pompas, sino por el contrario, con dolor, angustia y en condiciones miserables.

c) Tercer campo poético: ("el pueblo y su muerte cotidiana")

Entierras todos los días
 todas las noches
 a Juan Ixcoy, Juan Ostuncalco
 Juan Chamelco, Juan Acul, Juan del Obispo
 Juan Hernández, Juan Cotzal
 cubiertos con plumas de gorrión.
 Al ángel Gabriel
 a mi hijo Calixto Camajá
 a Magdalena Milpas Altas
 y Agustín Acasaguastlán
 a Domingo Tzunum, Diego Matías
 Manuela Sapón, San Raymundo
 Gualán
 Zaragoza.

A los Santos Apóstoles Pedro y Pablo
 a la Bienaventurada siempre Virgen
 María Cauqué, María Perpétua, María Sabina
 María Candelaria
 y no me alcanza este papel
 la noche no me alcanza.

Como la primera palabra es "Entierras", pensamos que se sigue tratando el motivo del terremoto, pero el análisis detenido nos lleva a otras direcciones, nos hace descubrir que en este campo hay implícito algo más que la alusión a ese tragedia. Veamos los dos primeros versos:

Entierras todos los días
todas las noches

...

Aun cuando los entierros por motivo del terremoto hayan durado dos o más días, no continuaron indefinidamente; en estos versos, sin embargo, los entierros son efectuados todos los días, todas las noches. Nótese que ahora los enterrados no son sólo lugares geográficos, pueblos, sino también personas. Ya apuntamos por qué causas un pueblo puede ser enterrado al igual que una persona. El hecho de que en estos versos, pueblos y personas se entierren juntos, les concede la misma categoría. Revisemos esos nombres.

Personas son:

Juan Ixcoy, Juan Acul, Juan Hernández, Juan Cotzal, Calixto Camajá, Domingo Tzunum, Diego Matías, Manuela Sapón, etc.

Poblaciones son:

Juan Ostuncalco, Juan Chamelco, Juan del Obispo, Magdalena Milpas Altas, Agustín Acasagustlán, San Raymundo, Gualán Zaragoza, etc.

Los nombres que identifican a las personas aquí nombradas, son utilizados casi exclusivamente por los indígenas, que es la población mayoritaria de Guatemala. Por ser muy comunes, por repetidos, prácticamente pierden su carácter de nombres propios. Estas observaciones son necesarias, porque nos permiten establecer que los personajes aquí nombrados están representando a un grupo social que ha sido marginado, negándole su cultura, su identidad y hasta su existencia.

En cuando a los nombres de pueblos, auxiliándonos con la geografía de nuestro país, encontramos que son pueblos pobres, que no representan ejemplos del "crecimiento económico y cultural". Igual que las personas, más de uno tiene el mismo nombre.

Concluyamos, entonces, que tanto personas como pueblos responden a una misma condición: estar marginados de todo proceso de desarrollo y tener sólo su pobreza y abandono. Y a estos pueblos -viendas y habitantes- fue a quienes el terremoto hizo el mayor daño,

ya que las casas, por sus materiales inadecuados y su construcción deficiente, no pudieron resistir al sismo y proteger a sus habitantes.

Pero estos pueblos y personas no solamente están expuestos a los accidentes naturales, sino están expuestos, y a diario, a otras situaciones más graves: el hambre, la desnutrición y el abandono. De esta manera, esas personas no pueden mejorar su nivel de vida, la dieta es insuficiente e inadecuada, el analfabetismo cultural es lamentable. Se les niega una alimentación adecuada y también su desarrollo cultural. Y la desnutrición, las enfermedades y la ignorancia los van matando cada día. Ahora tienen sentido los versos:

Entierras todos los días
todas las noches

Es el pueblo el que muere a diario, y no precisamente por causa de un terremoto de siete grados, sino por un "terremoto" que nuestra indiferencia ignora, pero que a largo plazo es más violento y destructor que el acaecido en febrero de 1976.

En este campo poético, pues, se expresa toda una realidad social, económica y política de nuestro país.

Los versos que cierran este campo son significativos:

Y no me alcanza este papel
la noche no me alcanza.

En ellos está contenida la amarga aceptación del poeta de no poder enumerar a todos los enterrados. Efectivamente, ni el papel sería suficiente ni la noche tan larga para nombrar a todos los que han muerto durante la historia trágica de nuestro país.

Ahora vamos a estudiar la estructura de este campo poético. Para ello necesitamos recordar algunos aspectos señalados en los campos anteriores.

El poema empieza con tres versos reiterativos, y luego continúa con una enumeración corta; luego aparece el motivo de las procesiones del Santo Entierro -motivo religioso cristiano- y sigue tratan-

do el motivo de los entierros, para terminar con otra enumeración corta. Hasta aquí, el poema ha sido construido en base a la reiteración y la enumeración. También notemos que existe la repetición: se repiten los motivos "sangre" y "entierro". Al igual que la repetición, debemos subrayar el empleo de elementos cristianos como procesiones y nombres de santos.

Con los apuntes anteriores, revisemos la estructura de este tercer campo poético.

A partir del núcleo verbal "Entierras", empieza una larga enumeración de nombres de personas y pueblos. La palabra "entierras" se repite, pues aun cuando se omite, va implícita en cada nombre de los personajes enterrados.

El hecho de que esta parte resulte construida en base a la enumeración se justifica por los antecedentes estructurales. Igualmente, se explica que los personajes enterrados pertenezcan al cristianismo, porque los motivos cristianos ya fueron empleados en campos anteriores.

La repetición de los nombres Juan y María produce una sonoridad que influye notoriamente en el ritmo.

Al parecer el poeta, consciente o inconscientemente, empleó en esta parte en especial, aspectos utilizados en las composiciones religiosas cristianas y esto lo llevó a reforzarla con motivos también cristianos. En este campo, además del ángel Gabriel, se encuentran dos apóstoles y la virgen María.

Como los personajes aparecen con el ángel Gabriel, los apóstoles y la virgen María, podemos interpretar que el poeta los toma, desde ya, como santos. Esto se justifica porque los enterrados, genuinos representantes del pueblo, no sólo por ser pobres de espíritu, sino también pobres de pan y justicia, tienen la promesa de heredar el reino de los cielos.

Al referirse a la estructura del poema, el poeta aludió a la letanía y al Credo católicos. Pero la estructura del poema no responde

a la de esas composiciones religiosas. Hay sin embargo, una gran similitud entre unos versos del poema y una parte de la oración Yo Peccador. Veamos esto.

Los versos:

A los Santos Apóstoles Pedro y Pablo
a la bienaventurada siempre Virgen
María Cauqué, María Perpétua, María Sabina
María Candelaria

...

La oración:

...
A la bienaventurada siempre Virgen María
al bienaventurado San Juan Bautista
y a los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo
y a todos los Santos. (*)

...

Para finalizar, digamos que lo común entre el poema y algunas composiciones religiosas cristianas, es el empleo, aun cuando sea diferente, de la repetición y las enumeraciones.

d) Cuarto campo poético ("País de la muerte absurda"):

Asombroso país
alimentado con ángeles llenos de muertos
de flores húmedas y blancas
que no tuvieron tiempo
que nunca más se abrieron en sus labios
de corazones apagados en el polvo
de hermosas osamentas
de ojos recién nacidos
y leches y pezones
y manos amarillas
de rojas verdes manos...

Todo el asombro del poeta está expresado en el primer verso, asombro que, visualmente, se sugiere más grande que el mismo país. Ese

(*) Información proporcionada por el sacerdote José Ramírez Flores, q quien consultamos luego de que nuestro asesor nos hizo el señalamiento de esa similitud.

adjetivo, además de sus cuatro sílabas impone, con sus consonantes "br" en medio, un esfuerzo para su pronunciación; se suma a esto el hecho de que el acento vaya precisamente sobre esta sílaba -sobre la "o"-, lo cual produce un sonido lleno de fuerza para descargar esa impresión de asombro. Esto se justifica porque el país, visto como un ser vivo, tiene necesidad de alimentarse, pero lo hace nada menos que con seres humanos.

El poeta nos pone ante un cuadro trágico y doloroso porque nos muestra dispersas, cercenadas, partes de cuerpo humanos:

...
 "corazones apagados en el polvo/hermosas osamentas/
 ojos recién nacidos y leches y pezones/ y manos amarillas/
 de rojas verdes manos..."

Este país se alimenta con sus propios hijos; y no porque sean seres ya improductivos, pues devora por igual a hombres, mujeres y niños. Seres llenos de vigor, de sueños y esperanzas; seres que podrían realizarse en beneficio de sí mismos, de sus hermanos y del mismo país, pero que, absurdamente, su existencia es cortada violentamente. Son seres malogrados "que no tuvieron tiempo", corazones "apagados en el polvo", son "hermosas osamentas", son manos amarillas, rojas y verdes, manos de todos los colores, vigorosas manos cuya fuerza de trabajo podría emplearse en la construcción de una patria mejor. Son vidas y manos sacrificadas inútilmente.

Esta situación asombra y resulta inexplicable porque es absurdo que un país tan hermoso, tan propicio para la vida, un país que tiene todo para hacer feliz a sus habitantes, tenga que ser, lamentablemente para muchos de ellos, un país para morir (recuérdese el epígrafe: "Bello país de la muerte").

En los versos siguientes el poeta condena, reprocha la actitud del país (y este reproche nos alcanza a nosotros) que, por lo cotidiano, lo acostumbrado a la muerte, hasta se complace en esto:

Te embriaga esta canción
 te gusta
 te adormece
 vela tu siesta de saurio extravagante.

El artista ve al país como a un saurio, al que no sólo no le molestan los reproches, las acusaciones del poeta, sino que, cínicamente, le gusta oírlos, le satisfacen a tal grado de adormecerlo como si se tratara de una canción dulce. El país entero es considerado como un saurio, un animal prehistórico: porque de otra forma no se explica el hecho de que se alimente con seres humanos. Es verdaderamente un "saurio extravagante", un animal anacrónico cuya permanencia causa asombro y vergüenza.

e) Quinto campo poético ("entierros masivos"):

Ocho mil tablas de pino colorado/mil cajas de caoba
 cajitas blancas de seda/mortajas de cartón/como se
 pueda/entiérrenlos como se pueda/con hojas de maxán
 o con periódicos/ los pobres que se vayan sin chamarra/
 sin trapos, sin petate/enróllenle esta bandera/
 cuatrocientos quintales decera de colmena/incienso
 parafina/clavos para crucificar/vigas/soleras,
 dinteles/puertas quebradas/ y que abran una zanja de
 aquí al Usumancinta...

Ya en estos campos encontramos el motivo de los entierros: santoentierros entierros vistosos, que son variantes, para fines poéticos, de los entierros ocasionados por el terremoto, que es lo tratado ahora en este campo poético estructurado de manera tan sugerente y original.

Lo primero que vemos aquí es un cambio de estructura en relación a los versos anteriores. Los versos han sido colocados de corrido, separados tan sólo por líneas diagonales. Visualmente esto produce una sensación de amontonamiento y desorden, pues anteriormente cada verso había ocupado una línea, y ahora más de un verso aparece en ella. Esto, nos da la sensación, nos sugiere, que el poeta no tuvo tiempo para ordenarlos, para colocarlos por separado y en su respectivo lugar, o como si no hubiera tenido suficiente espacio.

Analizando lo enumerado -nótese como se continúa empleando la enumeración- encontramos tres series correlativas: la primera corresponde a los ataúdes y objetos que sirven como tales, la segunda a elementos religiosos (incienso, parafina y clavos para crucificar) y la tercera a las casas, a las poblaciones destuidas (vigas, soleras,

dinteles y puertas quebradas). Tanto ataúdes como elementos religiosos y partes de viviendas, resultan mezclados con los cadáveres para ser enterrados juntos.

Son tantos los muertos y las cosas a enterrar, que sólo cabrían en "una zanja de aquí al Usumacinta", como se apunta en el último verso que, precisamente al final, abre la zanja para recibir todo lo enumerado. Esa zanja, sin embargo, parece quedarse en espera de otros muertos, pues los puntos suspensivos no le dan un cierre definitivo al verso: esa gran tumba queda abierta para otras víctimas, las cuales, para nuestra vergüenza y dolor, no le son negadas porque, a diario, las muertes trágicas y absurdas se repiten. Esa "zanja de aquí al Usumacinta" adquiere así, características de una tumba monumental, propia para esa forma de morir "en grandes ceremonias colectivas".

La lectura de estos versos nos sitúa de nuevo en la angustia, la desesperación y el descontrol de aquellos fatídicos momentos que vivimos en la nefasta madrugada del 4 de febrero de 1976.

Consideramos que el aspecto formal de este campo poético, que trata el motivo de los entierros masivos, constituye un acierto creativo mediante el cual, de una manera singular, la forma se adapta a las necesidades expresivas del contenido.

Hay otros aspectos de interés en este campo. Partamos de que un poema contiene una valiosa información cultural, especialmente si se nutre de la realidad circundante -aun cuando por el proceso artístico ésta resulte trasladada a una realidad poética-. En él se pueden encontrar datos ideológicos, económicos, sociales, religiosos, lingüísticos, etc. Por esto, la poesía de cada país viene a ser un valioso documento donde el investigador podría descubrir, incluso, verdades más profundas que las registradas por la historia.

Con el criterio anterior, los versos recién analizados nos ofrecen más todavía, pues si los estudiamos atendiendo a su contexto cultural, veremos que contienen el registro histórico del terremoto, la cantidad de muertos y la urgencia para enterrarlos lo antes posible y evitar eventuales epidemias (como se pueda/entiérrenlos como se pueda). También encierran otros registros: encontramos que los muertos son enterrados

en cajas de caoba, pino, seda, cartón y hasta desnudos. Primeramente señalemos que las maderas de caoba y pino son propias de nuestro país, lo cual es ya un dato referente a nuestros recursos forestales. También se manifiesta la costumbre de enterrar a los niños en "cajitas blancas de seda", derivada de la creencia que, por su inocencia, van libres de pecado y se igualan a los ángeles. Aquí surge ya, también, una información religiosa, la cual se enriquece con los versos posteriores donde los elementos enumerados (incienso, parafina, clavos para crucificar) nos remiten de inmediato a la religión cristiana. Asimismo, encontramos una información lingüística, ya que se mencionan vocablos propios del habla popular guatemalteca, por ejemplo: "chamarra" y "petate". Pero el dato más importante y notorio aquí es la diferencia de calidad y valor en los ataúdes, porque es sabido que en nuestro medio, se establece una relación directa entre la clase de caja mortuoria y la posición económico-social del difunto. Y precisamente esas diferencias económico-sociales son las que resultan señaladas, porque mientras unos cadáveres van en cajas de caoba, madera fina, otros van en cajas de pino, madera corriente, y aún más, algunos sólo llevan su chamarra; y otros ni eso, van sin nada, desnudos. Fueron pobres en vida y ni la muerte pudo librarlos de la pobreza.

g) Sexto campo poético ("explicación pesimista")

País esplendoroso
 que nadie en ti pregunte
 que sentido tiene nacer, llover, crecer,
 dar flor, multiplicarse...
 que nadie haga pronósticos ni cuentas,
 ni cálculos acerca del destino
 acerca de estos pueblos
 regados
 congregados alrededor del sol
 Ni de las plazas brillantes
 Ni de los muros caídos
 y vueltos a construir...

Aquí nada es verdad
 Nada perdura pero
 ¿Qué importa?...

La vida es un pañuelo
 es un hermoso juego
 es un instante de pólvora y colores
 y nada más...

El adjetivo del primer verso alude al esplendor que le conceden al país sus elementos, especialmente los naturales, pero, al igual que el adjetivo "lindísimo" utilizado en el epígrafe, "esplendoroso" está cargado de amargura y dolor.

A llegar a este campo, los hechos sangrientos, dolorosos y absurdos que se han expuesto, acumularon un enorme pesimismo en el ánimo del artista; es tanto ese pesimismo, que no lo deja sólo en él, sino lo proyecta a toda la población y al lector mismo:

...
 que NADIE en ti pregunte
 que sentido tiene nacer, llover, crecer,
 dar flor, multiplicarse...
 que NADIE haga pronósticos, ni cuentas,
 ...

El dolor que embarga al artista lo hace caer en un estado de ánimo pesimista y deprimente. Para él ya no tiene senti-

do la vida, ni la suya ni la de los otros, no tiene sentido ninguna lucha para superar esa situación. ¿Para qué?, se pregunta, si cuando más grandes son los sueños, si cuando más tesonero el esfuerzo, la vida es cortada de improviso, absurdamente, en este país que asombra. Es tan grande el pesimismo, que se proyecta en el tiempo. Hay una referencia a toda la historia del país, en la cual se encuentra desilusiones amargas: proyectos, planes, programas para engrandecer la patria que se han venido dolorosamente abajo; hay intentos fallidos, fracasos que sólo aumentaron la amargura de nuestro pueblo. Ya no tiene sentido, pues, ni ilusionarse ni hacer planes acerca de estos pueblos -los pueblos destruidos, enterrados, abandonados- que parecen deber su existencia al azar porque están "regados", "congregados alrededor del sol" como esperando inútilmente que su luz los ilumine y les marque un camino. Es inútil preocuparse por el destino de estos pueblos; no vale la pena preocuparse "ni de las plazas brillantes", "ni de los muros caídos y vueltos a construir". ¿Para qué?, si esas plazas brillantes se vienen al suelo en cualquier momento, quedando sólo ruinas, y para qué preocuparse por esos muros caídos, si aun cuando se construyan con mayor esplendor y brillo volverán a ser destruidos en cualquier momento. Así lo sugiere el verso final pues con sus puntos suspensivos deja que automáticamente el lector complete el verso que cierra el círculo vicioso: "ni de los muros caídos/"y vueltos a construir..." Y VUELTOS A CAER.

El artista no ve ninguna solución, para él todas las puertas están cerradas y se arrincona en un reducto de resignación pesimista. Si lo que tiene hermosura y rebosa vida, muere, se termina en un instante cualquiera, si las plazas brillantes son, luego, muros caídos, ruinas, entonces, el concluye que:

Aquí nada es verdad
nada perdura pero
¿Qué importa?...

Ya nada importa cuando se ha llegado al grado de convencimiento de que todo es mentira, cuando se ha caído, por lo mismo, en un estado anímico de pesimismo conformista. La conclusión es absoluta, total: "NADA es verdad, NADA perdura". Nótese cómo el doble empleo del adverbio de cantidad expresa en una forma reiterada la firmeza del convencimiento. También es interesante señalar como al emplear el adverbio "nada", quedó implícito su contrario "todo", ganándose fuerza expresiva porque se establece un sugestivo juego de negación-afirmación que reitera y da firmeza a lo que el poeta quiere expresar:

Aquí nada es verdad
(Aquí TODO es mentira).

Hay también en estos versos una negación del ser. El pesimismo del artista le hace negar la existencia tanto del país como de sus habitantes; pero lejos de ser una negación rencorosa, percibimos que es llena de amargura y dolor. Todo el pesimismo y el conformismo están expresados en el verso:

...pero
¿Qué importa?...

Para él ya nada importa y decide abandonarse a las circunstancias, renuncia a toda lucha, a todo esfuerzo en una actitud determinista y llena de pesimismo.

Hasta aquí, la exposición de hechos trágicos a lo largo de la historia del país, le ha servido al artista como un medio de conocimiento. Ahora él está convencido, ha llegado a la conclusión de que nada es verdad porque nada perdura. Expone, entonces, que:

La vida es un pañuelo
es un hermoso juego
es un instante de pólvora y colores
y nada más...

Esa concepción de la vida, en este país, como un pañuelo, un juego, es casi mágica, recuerda los juegos de ilusión practicados por los magos, ilusión que dura sólo unos momentos, al igual que el instante que dura la vida, según lo ve el poeta. Es un instante que deslumbra por su colorido y hermosura al igual que el de los juegos pirotécnicos; pero es, lamentablemente, sólo eso: un instante.

Hay expresado en estos versos, lo fugaz de la existencia. Si bien la concepción parece similar al pesimismo barroco del siglo XVII español -pesimismo tan abundantemente expresado en el arte de ese período- aquí se percibe, además del pesimismo, una honda amargura, un intenso lamento que descubre el dolor del artista; pero también percibimos la nota de rebeldía ante esa situación. Esto se explica porque la vida, aun cuando dure tan poco, se ve como "un hermoso juego de pólvora y colores" que debiera disfrutarse, vivirse por más tiempo. El verso último: "y nada más", concentra el lamento, el dolor y la protesta ante esa realidad amarga.

o a solas
talvez en una celda
con cuatro zopilotes
y un gato enmascarado

La muerte vistosa y en grandes ceremonias colectivas se explica porque el poeta alude a dos motivos: las procesiones del santo entiero y el terremoto, verdaderamente una muerte colectiva. Pero, de esa muerte solitaria ignoramos la causa. Vamos a descubrirla. Los versos siguientes nos dan indicios: "talvez en una celda/con cuatro zopilotes/y un gato enmascarado". En el poema, ya lo vimos, hay un señalamiento a la violencia que ha imperado en Guatemala, especialmente la violencia política de los últimos años. En los versos anteriores, la palabra "celda" nos hace interpretar, inicialmente, que se trata de una muerte en prisión, en una cárcel; luego los "cuatro zopilotes" (según vio un lector) pueden referirse a "cuatro policías". Así, el "gato enmascarado" puede identificarse como el "verdugo", para completar un cuadro de cárcel, prisionero, policías y verdugo. Esta muerte a solas, pues, es producto de la violencia política.

Es interesante observar como el poeta ha puesto animales -zopilotes y gato- en vez de hombre -policías y verdugo-. Esto, que inicialmente puede tomarse como un recurso poético, también implica una degradación del hombre a un estado animal: la razón se sustituye por los instintos y en vez del diálogo se emplea la violencia. Están allí las aves de rapiña -los zopilotes-, vigilando al moribundo para pelearse sus despojos. Está, también, el felino carnívoro enmascarado -recuérdese la clásica capucha del verdugo- hiriendo, torturando, desgarrando las entrañas de su presa.

Esta muerte a solas, entonces, es producto de la violencia política y la sufren aquellos que, por amor a su patria, pierden su libertad en la prisión, donde luego son torturados y muertos finalmente.

Después que se ha expuesto una historia trágica, sangrienta, y también la tristeza, el pesimismo al no vislumbrarse ninguna solución, los cuatro versos finales cierran, concluyen el poema:

y todo por amarte
lindísimo país
Poblado de cadáveres
y cráteres floridos.

La conclusión final es que la tragedia, la muerte, es por amor. Sí, se muere por amor a este país que el poeta ve "poblado de cadáveres

y cráteres floridos", refiriéndose a todos los muertos a lo largo de esa historia trágica y, siguiendo una serie correlativa, las incontables tumbas cavadas en el territorio nacional, tumbas con sus acostumbradas flores.

Desde un punto de vista que no sea el lírico, la conclusión, el cierre del poema podría ser discutido, (sobre esto, recordemos lo dicho por el poeta y, también, por un lector). Pero eso no importa. Poéticamente la conclusión es válida; pues aun cuando para lograr este poema el artista se ha nutrido de su realidad -por lo que descubrimos una relación que va del contexto real al contexto poético y viceversa- tanto el plano artístico como el plano real, mantienen su independencia y su particular naturaleza. De lo contrario, el arte no tendría justificación.

4. CONCLUSIONES

4.1 Sobre el Trabajo Realizado

- A. Tomar en cuenta al autor y a los lectores resulta útil al crítico literario.

En nuestro caso, tomar en cuenta al poeta resultó valioso. Además de los datos biográficos, que nos permitieron formarnos una visión de la personalidad de Luis Alfredo Arango y, de esta manera, comprender mejor el poema, la información que el poeta nos ofreció sobre Canto Florido nos permitió conocer intenciones del artista, visiones particulares, motivos, aspectos formales, etc. Estos datos fueron de gran utilidad para enfocar, en general, más objetivamente el poema, evitando especulaciones sobre algunos aspectos.

- B. También la participación de los lectores fue de gran utilidad. Gracias a ellos, al obtener su aceptación y valoración del poema, podemos afirmar que Canto Florido es realmente un objeto artístico.

- C. En los aspectos teóricos apuntábamos que la aceptación del texto literario era indispensable para que el lector llegara a un nivel de valoración, sin embargo, luego de recurrir a los lectores, y encontrar que la mayoría de quienes ^{no} aceptaron el poema sí lo valoraron, podemos ahora decir que la aceptación del texto no parece indispensable para su valoración.

- D. A través de los lectores podemos medir el grado de comunicación alcanzado por un texto literario. Gracias a los comentarios y opiniones vertidos por los lectores, podemos decir que Canto Florido alcanza un alto grado de comunicación artística.
- E. La información que aporta el lector, quien llega ante la obra literaria sin preocupaciones académicas, resulta útil por espontánea y sincera. Además, su intuición particular le permite señalar aspectos no vistos por el poeta ni el crítico.
- F. No sólo el lector técnico puede ofrecer comentarios u opiniones, que sean de utilidad, sobre el objeto literario, el lector común también hace aportes valiosos. Así lo demostró la encuesta que realizamos.
- G. La opinión de quienes no aceptan el texto literario también resulta de utilidad, porque constituye un dato sobre el objeto que se estudia. En el caso de Canto Florido, las observaciones hechas por los lectores a quienes no les gustó el poema, fueron incluidas por considerarlas importantes.
- H. Si bien la participación de los lectores en el estudio del poema Canto Florido fue interesante y de mucha utilidad, también, lamentablemente, nos permitió observar que, aún cuando Luis Alfredo Arango es uno de nuestros mejores poetas, el público encuestado no conoce su obra. Y debemos señalar que la poesía de Arango, por identificarse con Guatemala y con el guatemalteco, no sólo gusta sino es valorada. La mayoría de lectores pidió quedarse con la copia del poema.

4.2 Esquema de un procedimiento para estudiar el objeto literario tomando en cuenta al autor y los lectores.

4.2.1 Sobre el objeto literario

Elección del objeto literario

Es recomendable que el objeto literario sea breve (un poema, un cuento, etc.), porque esto facilita obtener las copias que se necesitarán y la lectura y aportes de los lectores.

4.2.2 Sobre el autor

Determinar la función del autor

Al tomar en cuenta al autor, debe determinarse lo que se desea de él: los datos biográficos, para comprenderlo mejor a él y su obra, o alguna información particular sobre lo que se va a estudiar.

Generalmente se encuentra la biografía del autor, o se pueden reunir los datos que se crean útiles. Pero no siempre se pueden obtener confesiones o reflexiones del autor sobre el objeto literario que interesa estudiar. En este caso, entonces, elegida ya la obra, se debe comprobar si el autor ofreció o puede ofrecer informaciones. De ser posible obtener del autor la información que se necesita, la correspondencia, el cuestionario o la entrevista puede ser el medio a utilizar.

4.2.3 Selección del material

Tanto si se va a trabajar con los datos biográficos o con la información ofrecida por el autor, deben seleccionarse cuidadosamente los aspectos que se tomarán en

cuenta para estudiar la obra literaria, evitando, de este modo, caer en un condicionamiento a lo biográfico o lo informado por el autor.

4.2.4 Sobre los lectores

a. Determinar la función del lector

Debe establecerse qué se desea del lector: obtener su aceptación y valoración del texto literario, verificar o comprobar algún aspecto determinado, comprobar el tema, un comentario abierto, etc.

b. Elegir el tipo de lector

Puesto que existen tipos de lector, se debe elegir, según los objetivos del trabajo, el que será tomado en cuenta.

c. Establecer, según criterios estadísticos, cantidades representativas.

Cada tipo de lector representa a un núcleo de población; para que la muestra sea válida, deben establecerse cantidades mínimas.

4.2.5 Sobre el medio para llegar a los lectores

La encuesta, verbal o escrita, es un medio que ha dado buenos resultados para llegar al público y, en nuestro caso, a los lectores. Diseñar un cuestionario basado en el tipo de lector y lo que se desea de él, resulta efectivo. Este cuestionario o instrumento debe tener, como características principales: ser breve, facilitar su respuesta y favorecer la tabulación e interpretación de los resultados.

4.2.6 Sobre la utilización del material que se obtenga

El material que se obtenga puede ser utilizado de distintas maneras, según los propósitos o intereses del crítico. La visión del objeto literario y de su tarea, determinarán, básicamente, el uso que se le dé a este material.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. ALONSO, Dámaso. Poesía española. Estudio de métodos y límites estilísticos. Madrid: Editorial Gredos, 1971.
2. BOUSONO, Carlos. Teoría de la expresión poética. 6a. ed. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1976 (T. I,II y III)
3. BABARESCO DE PRIETO, Aura. Las técnicas de la investigación. 4a. ed. OHIO (U.S.A.) South-Western Publishing Co., 1977.
4. CASTELLET, José María. La hora del lector. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1957.
5. CASTAGNINO, Raúl. ¿Qué es literatura? 8a. ed. Argentina: Editorial Nova. S.A., 1977.
6. CARRETER, Lázaro y CORREA, Evaristo. Cómo se comenta un texto literario. 11a. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1974.
7. DOMINGUEZ HIDALGO, Antonio. Iniciación a las estructuras literarias. 2a. ed. México: Editorial Porrúa, S.A., 1977.
8. DE TORRE, Guillermo. Nuevas direcciones de la crítica literaria. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1970.
9. DE AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel. Teoría de la literatura. Traducción: Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1975.
10. GUILLEN, Jorge. Lenguaje y poesía. 2a. ed. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1972.
11. LIANO, Dante. La crítica literaria. Guatemala: Editorial Universitaria, 1980.
12. MARTINEZ BONATI, Félix. La estructura de la obra literaria. Argentina: Editorial Seix Barral, S.A., 1973.
13. MIDDLETON, MURRY, J. El estilo literario. 4a. ed. Trad.: Jorge Hernández C. México: Fondo de Cultura Económica. 1975.
14. PFEIFFER, Johannes. La poesía. 4a. ed. Trad.: Margit Frenk Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
15. PRADA OROPEZA, Renato. El lenguaje narrativo. Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), 1979.
16. PAZ Octavio. El arco y la lira. 3a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
17. REYES, Alfonso. El deslinde. México: El Colegio de México. 1944.
18. ESCARPIT, Roberto. Sociología de la literatura. Barcelona: Edima -Edición de Materiales, S.A.- , 1968.

19. TODOROV, Tzvetan. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. 3a. ed. Trad.: Ana María Nethol. México: Siglo Veintiuno editores, S.A. 1978.
20. ERMATINGER, et. al. Filosofía de la ciencia literaria. 1a. ed. en español, traducción: Carlos Silva. México, 1946.
21. HAUSSER, A. Historia social de la literatura y el arte. Madrid: Guadarrama, 1966.
22. VOLPE, Galvano della. Crítica del gusto. Barcelona: Seix Barral. 1966.
23. JAKOBSON, Román. Ensayos de lingüística general. Barcelona; Seix Barral, 1976.
24. ARANGO, Luis Alfredo. Archivador de pueblos. Guatemala: Editorial Universitaria. 1977.