

Mauricio Estanislao López Castellanos

Animal del Monte y la Estética de la Recepción

Asesora: Licenciada Clara Luz Villar



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, Septiembre 2005

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

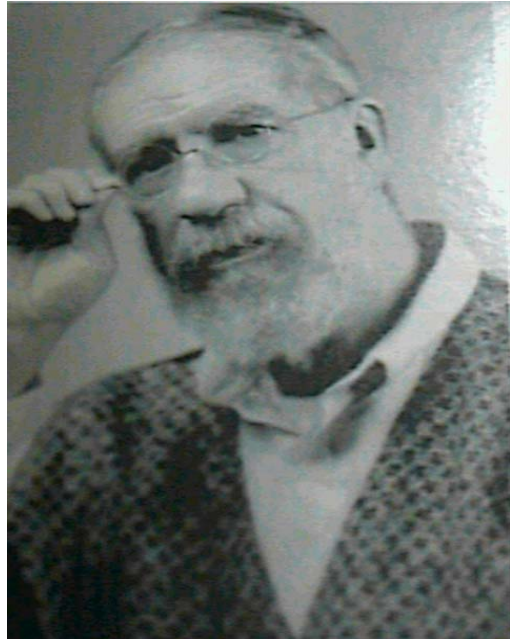
Guatemala, Septiembre 2005.

INDICE

CONTENIDO	PÁG.
INTRODUCCIÓN	7
1.MARCO CONCEPTUAL	9
1.1. ANTECEDENTES	10
1.2. JUSTIFICACIÓN	10
1.3.DEFICIÓN Y DETERMINACIÓN DEL PROBLEMA	11
1.4.ALCANCES Y LÍMITES	12
2.MARCO METODOLÓGICO	13
2.1.OBJETIVOS	15
2.1.1. OBJETIVOS GENERALES	15
2.1.2. OBJETIVO ESPECÍFICO	15
2.2. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS	15
2.2.1. PASOS DEL MÉTODO	16
3. MARCO TEÓRICO	18
3.1. TERMINOLOGÍA DE ESTUDIO	19
3.1.1. EL GÉNERO LITERARIO	19
3.1.1.1.POESÍA	25
3.1.1.1.1. POESÍA, POEMA Y OBRA POÉTICA	28
3.1.1.1.2. LENGUAJE POÉTICO	32
3.1.2. CARACTERÍSTICAS APLICADAS DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN POR HANS ROBERT JAUSS	34
3.1.2.1. ELEMENTOS DE SOBREDETERMINACIÓN DEL TEXTO (EST)	35
3.1.2.1.1. CÓDIGO LINGÜÍSTICO (CL)	36
3.1.2.1.2. ESTRUCTURA TEMÁTICA (ET)	36
3.1.2.1.3. MODELOS INTERFERENTES DE DESCRIPCIÓN (MID)	37
3.1.2.2. HORIZONTE DE ESPECTATIVAS HISTÓRICO (HEH)	38

3.1.2.3. DETERMINAR EL ORIGEN DE LA OBRA (DOO)	38
3.1.2.4. CORTES SINCRÓNICOS DE LA OBRA (CSO)	39
3.1.2.5. HORIZONTE DE ESPECTATIVAS VIGENTE (HEV)	39
3.1.2.6. DETERMINAR EL CONTEXTO DEL LECTOR (DCL)	40
3.1.2.7. CORTES SINCRÓNICOS (CS)	40
3.1.2.8. LOS MODELOS SITUACIONAL BÁSICO Y NORMATIVO	40
3.1.2.9. MODELO SITUACIONAL BÁSICO	41
3.1.2.10. MODELO NORMATIVO BÁSICO	42
3.2. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN	42
3.3. POESÍA HISPANOAMERICANA	46
3.3.1. RASGOS DE LA LÍRICA PREHISPÁNICA Y COLONIAL	47
3.3.2. RASGOS DE LA LÍRICA DE LA ÉPOCA DE INDEPENDENCIA	
HASTA EL SIGLO XX	50
3.3.2.1. NEOCLASICISMO	50
3.3.2.2. ROMANTICISMO	53
3.3.2.3. NATURALISMO Y REALISMO	54
3.3.2.4. MODERNISMO	55
3.3.2.5. POSTMODERNISMO	56
3.3.2.6. VANGUARDIAS	57
3.3.2.7. POSTVANGUARDISMO	60
3.3.2.8. EL FIN DE MILENIO ¿Y LA POESÍA?	61
3.3.3. EN GUATEMALA	62
3.3.3.1.1. POESÍA GUATEMALTECA	62
3.3.3.1.2. LUIS ALFREDO ARANGO EN LA POESÍA	63
3.3.3.1.3. SU OBRA Y SU VISIÓN ÍNTIMA	64
3.3.3.1.4. SUS INTERPRETACIONES	65
3.3.3.2. PRELIMINARES DEL ESTUDIO DE ANIMAL DEL MONTE	65

4. ANIMAL DEL MONTE Y ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN	66
4.1. LA OBRA Y LA CRÍTICA COMO INTERPRETE	67
4.2. LOS POEMAS DE ANIMAL DEL MONTE	67
4.2.1.EL SANTO OFICIO	68
4.2.2.ANIMAL DEL MONTE	79
4.2.3.MIL NOVECIENTOS SIN CUENTA...	92
4.2.4.DEL TIEMPO QUE NO PASA	101
4.2.5.EL RÍO	110
4.2.6.POESÍA LUNÁTICA Y CHINGONA	119
4.2.7.LOS PECADOS MORTALES	129
4.2.8.QUIEN QUITA	135
4.3.CARACTERÍSTICAS GLOBALES DE LOS POEMAS	142
4.4. MODELO DE INVESTIGACIÓN	142
4.4.1.PROCESO DEL MODELO	143
5.VALORACIÓN CRÍTICA	144
6.CONCLUSIONES	146
7.BIBLIOGRAFÍA	149
8.ANEXO	155
8.1. ANEXO 1	156
8.2 ANEXO 2	159



**Pienso sinceramente que la poesía
de Antonio Brañas es mucho
mejor que la mía; pienso que la
poesía de Morales Santos es
mucho mejor que la mía; que Julio
Fausto Aguilera es un poeta más
grande que yo; que José Luis
Villatoro es mejor; que soy el
último “y ni siquiera merezco
llamarme profeta” –como dijo el
Apóstol San Pablo Neruda-**

(7: 25)

INTRODUCCIÓN

El presente estudio desarrollará la teoría de la Estética de la Recepción aplicada a ocho poemas de la obra de poesía: *Animal del Monte* de Luis Alfredo Arango, poeta guatemalteco que por su producción literaria ha merecido ser considerado como una voz primaria de las letras nacionales. Por lo que esta investigación se respalda en el reconocimiento cultural que ha recibido su trabajo literario.

El primer elemento que lo ratifica como escritor es el Premio Nacional de Literatura que le fue otorgado en el año 1988, por parte del Gobierno de la República de Guatemala. Sin contar los reconocimientos que han recibido sus obras de forma individual ya sea como escritor o pintor.

Un detalle sustancial de esta investigación es que no se puede evitar el hecho de que se adentre en la obra de Luis Alfredo Arango, sin entender con claridad que la pintura y la poesía son elementos de su proyección existencial desde el punto de vista de la estética, que se percibe en el presente estudio.

De esa cuenta, la Estética de la Recepción postula una focalización del análisis en la acción receptiva del lector ante la obra observada o contemplada, de la cual se seleccionarán ocho poemas: **El Santo Oficio, Animal del Monte, Quien quita, Mil novecientos sin cuenta, Del tiempo que no pasa, El río, Poesía lunática y chingona, Los pecados mortales.**

Es decir, la aplicación de esta teoría en una obra poética permitirá verificar si se puede dar o no, respuesta a los rasgos poéticos de la misma. Aspectos que en esta investigación se remarcan en las acotaciones de pie de página del marco teórico.

Por ello, toda obra literaria debe ser valorada por su estilo, forma, y estructura total de acuerdo con el género literario al cual pertenece, y derivado de la metodología de análisis de la Estética de la Recepción, toda vez que esta investigación, permita un acercamiento más profundo a esta teoría y su práctica en obras guatemaltecas. Y así propiciar una investigación que fomente y desarrolle una aproximación mediata y crítica con la construcción científica que pueda ser transparente y confiable para todos los lectores.

I. MARCO CONCEPTUAL

1.MARCO CONCEPTUAL

1.1. ANTECEDENTES

La búsqueda de obras historiográficas de la literatura nacional, remite inmediatamente a obras como la antología poética titulada **Los nombres que nos nombran** de Francisco Morales Santos, **Historia de la Literatura Guatemalteca** de Catalina Barrios y Barrios y Albizúrez Palma y **Visión Crítica de la Literatura Guatemalteca** de Dante Liano.

Asimismo, se realizó una búsqueda electrónica en diversos sitios del objeto de estudio y temas en la Internet. Búsqueda que no reflejó ningún comentario periodístico, reseña literaria u otra opinión, así como ninguna obra que haya realizado una interpretación o análisis del libro: *Animal del Monte*.

Importante es hacer notar el hecho de que si no existe ninguna investigación acerca de esta obra poética, se debe a que su publicación remite al año 1,999.

Tanto es así, que incluso algunas bibliotecas no tienen aún disponible esta obra para consulta dentro de sus recursos bibliográficos.

De esa cuenta, es más que sustancial el hecho de que se le asigne de forma inicial el presente estudio como una interpretación de partida para su comprensión.

1.2. JUSTIFICACIÓN

Las obras literarias son reconocidas por su origen y por lo que generan en el campo crítico-literario.

Desde este punto de vista, cada obra puede brindar una apreciación crítica de valor suficiente para ser más comprensible.

Es así, que la poesía guatemalteca permite al investigador ser partícipe y testigo de sus características.

Cada investigador aporta su análisis y, con base en una metodología específica, expone sus logros. La Estética de la Recepción acerca la obra al lector, y hace del crítico literario un miembro partícipe directo de la interpretación y análisis. La obra poética de Luis Alfredo Arango debe ser considerada dentro de la poesía guatemalteca partiendo del análisis crítico, de que:

La obra literaria no puede ser aislada de la historia porque vive en y de un sistema de relaciones que incluye normas estéticas y valores históricos-sociales que inciden en la estructura de significación del texto (59: 496).

Por eso, se tomarán en cuenta de la obra: *Animal del Monte*, los poemas que permitan dar validez a la trascendencia de la poesía del escritor guatemalteco y por consecuencia de la literatura nacional con la utilización de la Estética de la Recepción. El fundamento de la muestra de los poemas, se refiere primero a que puedan ser una propuesta de lectura¹ que refleje y constituya el escenario propio por el cual el lector se acerca a la obra estudiada, y segundo, a determinar con este escenario lírico las bases metodológicas que Hans Robert Jauss aplica en la Estética de la Recepción.

1.3. DEFINICIÓN Y DETERMINACIÓN DEL PROBLEMA

Por lo tanto, la determinación del problema es la siguiente:

¿Cuáles son los rasgos poéticos obtenidos por medio de la aplicación metodológica

¹ Huamán Andía, Bethsabé. “**Esa flor roja sin inocencia: una lectura de *Valses y otras falsas confesiones de Blanca Varela***”. (Tesis) Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú. (2003)

de la Estética de la Recepción en los poemas **El Santo Oficio, Animal del Monte, Quien quita, Mil novecientos sin cuenta, Del tiempo que no pasa, El río, Poesía lunática y chingona, Los pecados mortales** del libro *Animal del Monte*?

1.4. ALCANCES Y LÍMITES

1.4.1. ALCANCES

El alcance primordial de esta investigación es la aplicación de la teoría de la Estética de la Recepción en los poemas **El Santo Oficio, Animal del Monte, Quien quita, Mil novecientos sin cuenta, Del tiempo que no pasa, El río, Poesía lunática y chingona, Los pecados mortales** del libro *Animal del Monte*.

Otro alcance en esta investigación es el brindar un punto de partida para los estudios posteriores que se realicen con esta teoría aplicada a obras poéticas.

1.4.2. LÍMITES

Los límites de esta investigación son los ocho poemas **El Santo Oficio, Animal del Monte, Quien quita, Mil novecientos sin cuenta, Del tiempo que no pasa, El río, Poesía lunática y chingona, Los pecados mortales** del libro *Animal del Monte* con la aplicación específica de la Estética de la Recepción desde la postura de Hans Robert Jauss.

2. MARCO METODOLÓGICO

2. MARCO METODOLÓGICO

El desarrollo de los criterios del análisis, basados en la teoría de la Estética de la Recepción, con el cumplimiento de un plan metodológico acorde con las características de las obras literarias, permitirá una aplicación precisa y científica de los postulados teóricos para elaborar un verdadero estudio propositivo.

Aunque es indispensable hacer notar que esta teoría, como la mayoría de las construcciones científicas que estudian, analizan e investigan la literatura y sus elementos, en su mayoría son complementadas con otras corrientes, vertientes críticas o del conocimiento científico, tal es la evidencia de la evolución de las teorías durante el último siglo XX.

El desarrollo de la investigación y aplicación metodológica es la siguiente: la receptividad² basada en la Estética de la Recepción expuesta por Han Robert Jauss, por ende la recepción poética de los ocho poemas objeto de estudio, así como la interpretación de una expresión implícita en el poema, y de la cual el lector obtiene su percepción, de la misma manera se determinarán los rasgos de la obra.

Toda obra de arte, y también literaria estará a disposición del estudio como parte del proceso de conocimiento que se da entre lo que transmite y lo que se entiende de ella, así mismo de los elementos socio-biográficos para fundamentar la recepción de la obra, en cuanto que la obra poética, no se caracteriza por una desarticulación del “yo” psicológico del poeta, sino que se enfatiza³. Por ello, la poesía, y los poemas por analizarse, no sólo serán una obra expuesta al lector, sino, una expresión innata del poeta, y por la cual será

² Que formula el protagonismo del lector en el proceso que vive toda obra de arte, especialmente la literatura.

³ Por lo que, aunque se le relacione con el “yo” del lector, esta relación sólo existe en contacto con la obra dada, así que el autor queda excluido de esta investigación al no ser el objeto de investigación, si no lo que la obra gesta en el “yo” lector.

idóneo en el presente estudio, para la aplicación de la teoría de la Estética de la Recepción.

2.1. OBJETIVOS

2.1.1. OBJETIVOS GENERALES

1. Analizar ocho poemas de *Animal del Monte* con los elementos sistemáticos y críticos de la Estética de la Recepción.
2. Aplicar los postulados metodológicos de la Estética de la Recepción para el análisis de obras poéticas guatemaltecas.

2.1.2. OBJETIVO ESPECÍFICO

1. Identificar los rasgos poéticos con la aplicación de la Estética de la Recepción de los poemas **El Santo Oficio**, **Animal del Monte**, **Quien quita**, y **Mil novecientos sin cuenta**, **Del tiempo que no pasa**, **El río**, **Poesía lunática y chingona**, **Los pecados mortales** y determinar el valor literario del poemario *Animal del Monte*.
2. Establecer los postulados de la metodología de análisis para la elaboración de un **Modelo de Interpretación** acerca de los poemas elegidos.
3. Desarrollar los pasos de estudio básicos basados en el **Modelo de Interpretación** para la investigación de obras poéticas posteriores basados en la Estética de la Recepción.

2.2. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS

Con lo expuesto anteriormente, se precisa indicar que el modelo del método, encuadra los contenidos que se aplicarán de la teoría de la Estética de la Recepción, a partir de la observación de los poemas. Con las bases teóricas mencionadas, se intentará comprender su fondo crítico-literario, lo que permitirá elaborar un nuevo procedimiento

que establecerá el modelo⁴ (no general) de los poemas objeto de estudio.

2.2.1. PASOS DEL MÉTODO

Los pasos de la presente investigación son

- a. Selección de los textos con base en la observación y discriminación que indica Jauss. Aquí debe tomarse en cuenta que la muestra realizada para la selección corresponde a ocho de los sesenta y tres poemas, como resultado de un estudio exhaustivo de los textos..
- b. Establecer el género literario de los textos, para lo cual se aplicarán y enriquecerá esta investigación con la terminología básica necesaria con referencia a este inciso.
- c. Obtener los elementos de la Sobredeterminación de los textos.
 - c.1. Determinar el Código Lingüístico
 - c.2. Determinar la Estructura Temática
 - c.3. Determinar los Modelos Interferentes de Descripción.
- d. Establecer el Horizonte de Expectativas Histórico
 - d.1. Determinar el origen de la obra.
 - d.2. Establecer los cortes sincrónicos vigentes durante la publicación de la obra.
- e. Establecer el Horizonte de Expectativas Vigente
 - e.1. Determinar el contexto del Lector⁵.

⁴ En lo que se refiere a un “modelo” indico específicamente como aquel *instrumento de interpretación* (no relacionado al Modelo Situacional Básico, ni al Normativo Básico, de los postulados como parte de la teoría como referentes exactos a este instrumento, sino como resultado relativo a la formulación completa de la teoría) que reúne las características de la investigación realizada y que son única referencia de lo analizado y que inscribe elementos primarios de un posterior estudio mucho más amplio al extender otras metodologías aplicadas a los mismos textos aquí estudiados. Éste cumplirá con los sub-incisos 2 y 3, del inciso 2.1.2. de los Objetivos Específicos.

⁵ Según lo afirma Jauss, y *como ya se explicó en la nota al pie No.3*, el *Horizonte de Expectativas Histórico* (inciso d. de los pasos de la metodología de investigación) y el *Horizonte de Expectativas Vigente* (inciso e. de los mismos pasos metodológicos de investigación) en su conjunto determinan a los lectores a un *único referente*, por lo que, no está de más decir que, el *Lector que se plantea en esta investigación, es el mismo para todas las lecturas que se hagan de los poemas seleccionados*, **primero**: porque indica un determinado género literario, **segundo**: refiere una inmutabilidad textual de la obra a partir de su publicación (no podría ser

- e.2. Establecer los cortes sincrónicos actuales durante el proceso de investigación.
- f. Y finalmente establecer los Modelos :
 - f.1. El Situacional Básico (roles, lugar y tiempo).
 - f.2. El Normativo Básico (máximas, valores, sanciones).
- g. Explicación y desarrollo de la interpretación de los resultados de la aplicación de las bases teóricas descritas en el marco teórico de la Estética de la Recepción, como se mencionó, enriquecida por otros criterios tanto metodológicos, como crítico-literarios.

alterada por el autor en el futuro ni en el presente), y **tercero**: que esta investigación será el primer aporte científico de “lectura” estética de la obra, lo que significará para otras posteriores, un material de consulta sugerido.

3. MARCO TEÓRICO

3.MARCO TEÓRICO

3.1.TERMINOLOGÍA DE ESTUDIO

El estudio actual hará uso de varios términos de análisis literario basado en la Teoría de la Estética de la Recepción, enriquecido con los aportes que en otras vertientes realizan otros investigadores que amplían, complementan y respaldan el estudio, y que se indican a continuación, con el objetivo de delimitar, esclarecer y validar, los criterios de la investigación.

3.1.1.EL GÉNERO LITERARIO

Toda manifestación humana adquiere con la abstracción del conocimiento profundo, una consolidación social y cultural que representa parte de su identidad y se convierte con su evolución científica en la base de autoaprendizaje, así como fundacional de ampliaciones, modificaciones de sus criterios.

Los “géneros literarios” hacen referencia inmediata a la condición o posición que ocupan las manifestaciones literarias entre ellas, sus relaciones, sus coincidencias, sus diferencias, sus contradicciones y sus características innatas.

Inicialmente no fueron considerados como “géneros literarios”, si se determinó de una forma etimológica restrictiva, resultó ser más una reacción de empirismo dialógico, porque a partir de la formulación de *La República* de Platón, la *Poética*, la *Retórica*, y la *Metafísica* de Aristóteles, se remitían a contenidos de orden épico, así también de la oratoria, y de otras expresiones comunicativas que se desarrollaban en esa sociedad con fines políticos, didácticos, morales.

A continuación se presenta un esbozo sintético de los rasgos más importantes de la concepción y concretización de los “géneros literarios” como tales, para abrir el campo de investigación hacia el género que interesa: la poesía.

A partir de la configuración griega de lo Épico, lo Dramático, y la Lírica, que se concreta con Platón y Aristóteles, se establece la primera construcción normativa de cómo se verán las manifestaciones escritas de los artistas, los filósofos, los oradores. Cada una, como lo habíamos indicado anteriormente, posee sus ventajas, sus límites, sus funciones específicas desde la perspectiva y la condición que ocupará en la entramada consolidación del conocimiento griego, y posteriormente del desarrollo occidental de la literatura hasta nuestros días.

En Horacio, con su *Epístola Ad Pisones* podemos encontrar, al siguiente gran pensador desde los griegos clásicos, del que se conserva una apreciación si bien, construida con la base ya indicada, el aporte sustancial sea en su síntesis, el atribuirle a diferentes metros estróficos (el hexámetro, por ejemplo) a ciertos o específicos grupos de temas. Aunque esto no es algo lejano a Aristóteles en su *Poética*, si existe una ampliación importante en cuanto a la diversidad expresiva de la literatura latina. Por ello las gestas estaban en hexámetro, el furor dramático en metro yámbico, por hacer algunas referencias que son indispensables.

De la Edad Media, habría que indicar, que fuera de las preconcepciones realizadas por gramáticos latinos, se mantiene el criterio que

No hay razones, por tanto, para dudar de que la inercia de una división tripartita de los géneros ajustada sobre todo a la clasificación dialéctica de los modos de expresión se prolongara en la práctica escolar durante la Edad Media (25 : 22)

Queda entonces, durante un largo período de la literatura, la consagración preceptiva de que los géneros, son una trinidad válida incluso para las construcciones del conocimiento cristiano, como el referente básico e incuestionable sólo hasta la aparición de

Dante Alighieri. Con Dante el aporte más significativo es el inicio de la consolidación de la lírica como una manifestación independiente de la épica y la dramática, especialmente por el surgimiento de sus obras, en las que los sonetos, las canciones, las baladas son parte de una visión inicial y fresca de lo que en su siglo se conoce como la *nueva poesía vulgar*.

Entonces ya se entendía que la poesía narraba, hablaba, y representaba la realidad en la que el poeta estaba presente, o bien, introducía como propia, a partir de sus intenciones líricas.

Con *L'Arte Poética* (1564), Miturno confirma y enfatiza la diferencia entre lírica, épica y dramática. Obra que con el tiempo se ha convertido en la base de estudio occidental de la división de los géneros literarios. Ahora indudablemente como tres distintos.

Si bien es cierto que Hegel se interesa por la clasificación de los géneros literarios en su obra *Lecciones de Estética*, con su concepción de que la manifestación humana del arte es la representación ideal, tanto es así que con base en la mimesis de la estructura tripartita clásica, se expone y traslada una modelización simbólica de la realidad que transmite la sensación de la imaginación simbolizante de la poesía puede resultar ilimitada, aunque esto se formule desde el plano subjetivo. Se hace necesario recalcar que en Hegel convergen, tanto Vico, Herder, pensadores de su época que confirman

El espacio simbolizador transfigurante de la conciencia es el ámbito construido y recorrido por el poder de la imaginación romántica: “no es la representación como tal, sino que es la imaginación artística lo que convierte en poético un contenido”
(25 :32)

Aunque las Natureformen (Formas Naturales) de Goethe, en las que fundó su criterio acerca de los géneros literarios se ha considerado “abierto” y “alfabético” en el

proceso de su construcción, es también parte de la concepción del Romanticismo alemán. Quizá el más representativo en la revolución de la estética literaria, con su raíz en la revalorización de varios de los grandes literatos del Siglo de Oro español

El aporte alemán no queda sólo en la génesis del Romanticismo, sino que se multiplica esencialmente con la aparición de la *Estética (Asthetik)* de Teodor Vischer, quien resume en su obra, el pensamiento de sus contemporáneos, Schelling y los hermanos Schlegel. La alteridad y la identidad son los postulados más importantes en la dialéctica tripartita de los géneros literarios.

Esto permite elaborar en el artista una verdadera senda donde se le observa ya como propiciador de realidades concretas (estéticas⁶) gracias a que

Los principios enunciativo y simbólico de la literatura encuentran sus fundamentos, como sabemos, en la experiencia artística de la alteridad. Es decir, el arte y la literatura redoblan y completan, desde su propio punto de vista y con sus instrumentos específicos sentimental-imaginarios, el proceso de inquisición de la realidad que lleva a cabo el conocimiento comenzado por la conciencia de nosotros mismos, como primera articulación misteriosa e íntima de lo real construido en el mundo. (25: 53)

Schaeffer defiende la idea que a partir de la conciencia sobre las reglas genéricas se establece parte del Horizonte de Expectativas, desde la que se realizan las lecturas. Y junto a Stempel, corroboran que el género representa el “marco” de referencia para el lector durante el desciframiento estético-literario⁷.

⁶ Vischer fue quién bautizó a la *Einfühlung* (Empatía) como tal, que es, la inmersión del yo del espectador en la obra que admira, y que produce en el observador un estado igual o semejante al de la obra. Aunque Ortega y Gasset la cuestiona en el pasado siglo XX.

⁷ García Berrio (25:15)

Si ha resultado complicado delimitar al lector a un fronterizo genérico en la literatura, también hay quienes afirman, como Hans Robert Jauss de que la delimitación genérica no es más que un punto inicial del cual el lector puede rebasar desde y en la lectura de la obra. Que al final, el historicismo clasificadorio no sería más que el etiquetado normativo común, y que además de nimio, básico, representa la partida de una construcción más sustancial en la literatura.

Con todo lo anterior, el siglo XX significa, no sólo la multiplicidad de corrientes de pensamientos innovando la conciencia de la humanidad, sino además, edificaciones científicas que aportan a la literatura valoraciones prácticas que significarán la consolidación metodológica de nuevas disciplinas críticas.

Las implicaciones sociológicas que Tomachevski le asigna a los géneros (*altos* y *bajos* para él), así como los *fenómenos empíricamente demostrables* de Sklovski, también los estudios caracterizadores y morfológicos de Propp sobre el cuento y la elaboración de leyes que regulan la relación intrínseca de un género. Y con el aporte de la relación de los géneros con las funciones del lenguaje, que según Jakobson, el épico caracteriza a la tercera persona gramatical (función referencial); el lírico con la primera persona (función emotiva); el dramático con la segunda persona (función incitativa).

El Estructuralismo subraya mayor importancia al *discurso* que al *género*, consecuencia de lo anterior se elaboraron estudios sobre las estructuras discursivas, lo que enfatiza el interés en los diferentes estilos narrativos, así como las focalizaciones del narrador o el relato.

En Genette no se encuentran géneros sino *modelos discursivos*. Lo que en Todorov significa la ampliación de análisis el cual permite que una obra pueda manifestar por los discursos narrativos que posea, a diversos géneros en conjunto.

La Lingüística del Texto aporta las estructuras textuales como aquellas que a nivel sintáctico y semántico proporcionan al discurso durante su lectura o estudio. Y junto a la Semiótica, se restablece la importancia del *Habla* como fundador y referente inicial de la construcción de los géneros o de su conceptualización.

Bajtin formula que existe una voz ideológica que desemboca en géneros fonológicos y géneros dialógicos. De esta forma toma un camino intermedio entre la concepción formal-expresiva clásica y la simbólica-referencial del romanticismo (Hegel). Con esto, los géneros presentan doble estructura: superficial (lírica y teatro) y profunda (novela polifónica). Si bien el término bajtiniano de *cronotopo* debe ser tomado como instrumento en su teoría de la delimitación espacio-temporal de la obra literaria.

Aunque los estudios no han terminado de ser realidades parciales o cuasi-completas con respecto a la validez crítica, también es cierto que las implicaciones multidisciplinarias de los estudios actuales (tanto en la literatura como otras áreas), representa un desarrollo sistemático y programático inexcusable para el conocimiento crítico-estético de este siglo XXI.

El “género literario” resulta ser hasta aquí en la articulación de su constitución formal (dispositio y elocutio) y contenido temático e ideológico (inventio).

Su división esencial es:

- a) Género poético-lírico
- b) Géneros épicos-narrativos
- c) Géneros teatrales

d) Géneros didáctico-ensayísticos⁸

En los tres primeros géneros se distingue una tríada que se expresa así:

- a.Lírico
 - a.1. Lírico-lírico
 - a.2. Lírico-épico
 - a.3. Lírico-dramático
- b.Épico
 - b.1. Épico-épico
 - b.2. épico-lírico
 - b.3. épico-dramático
- c.Dramático
 - c.1. dramático-dramático
 - c.2. dramático-lírico
 - c.3. dramático-épico

Esto explica en parte por qué se ha considerado que las expresiones discursivas se realizan dentro de géneros distintos, pero que, son integrantes de una obra literaria.

3.1.1.1. POESÍA

La tarea más ardua de la crítica especializada y la investigación literaria ha sido, es y será, la conceptualización de expresiones artísticas como la Poesía, por ser ésta la que interesa. Pero, asumiendo que el acierto más valioso de aquellos investigadores, pensadores, promotores y los artistas mismos, ha sido concluir que la poesía puede precisarse como:

⁸ Aunque este último no aparece en la clasificación de la Poética clásica, surge de la evolución y el estudio que ha realizado desde varios siglos que en la actualidad ya resulta parte.

una de las bellas artes cuya finalidad es crear y expresar la belleza por medio del lenguaje literario. (47 :242)

Siempre que se menciona a la Poesía como parte de una estructura, o tipología crítica, se debe establecer cuáles son sus características, sus vertientes, sus evoluciones en más de 2,000 años de existencia desde la Grecia antigua.

La poesía lírica desde la antigüedad representó la expresión de una sensación humana. Exiliados de La República ideal de Platón, los poetas fueron parte de la sociedad donde la percepción de sus obras siempre se reduciría a los certámenes que se dedicaban a los dioses. Así lo transmite Homero en sus Himnos. E incluso, la construcción métrica de una obra como la *Batracomiomaquia*⁹, del mismo Homero, significa y transmite una expresión lírica en su contenido.

Las formas poéticas más importantes desde los griegos clásicos se sintetiza de la siguiente forma.

FORMAS PRIMITIVAS

Compuesta por el Ditirambo, el Péan y los Himnos.

FORMAS CLÁSICAS

Desde la Oda, la Elegía, la Sátira, la Epístola, y la Égloga.

FORMAS POPULARES

La Canción, el Villancico, la Jarcha, la Seguidilla, el Romance, y la Balada Lírica.

FORMAS MEDIEVAL RENACENTISTAS

De la Canción se desprende la Canción Trovadoresca y la Canción Petrarquista.

El Soneto es el aporte más importante de Dante a la poesía occidental.

Hasta acá la representación de la poesía puede concebirse como las bases más sustanciales y que a partir de la Ilustración, la revolución de los medios de comunicación impresa (la imprenta de Guttemberg), la construcción de identidades de nación a partir de la difusión de la ciencia y de las ideas liberales y democráticas de los colonizadores ante sus propias monarquías políticas, significa en el mundo del conocimiento y de la literatura, una evolución sin antecedentes parecidos, de ahí que se haya considerado a la época anterior, y en específico a la Edad Media como la etapa oscura por propiciar escasa expansión de la ciencia y la cultura que se adocenaba en pocos lugares, y de muy restrictivo uso por la dogmatización del saber humano, en perspectiva siempre hacia la percepción del cristianismo *in extremis* por parte de ciertos grupos seculares.

De los últimos tres siglos del recién terminado segundo milenio (según el calendario romano que se emplea en Occidente), se ha desarrollado en la poesía, de las más inesperadas vertientes, estilos expresivos, que han requerido al menos, una profunda interpretación.

Del Romanticismo a las vanguardias del siglo XX, seguida de neo-experimentalismos postmodernos, la poesía ha sido transformada, desde cánones clásicos, métricos, hasta nacimientos estilísticos de referentes sólo verificables en realidades complejas, difusas, devastadoras, y autocensurables como las del siglo pasado.

Y no es que la poesía nunca haya sido testigo, o actor principal en las gestas humanas, esto sería ridículo negarlo, sin embargo, las connotaciones trascendentales que el siglo XIX y XX representaron en el mundo, hicieron que las rupturas tanto genéricas como estéticas iniciaran (en lo que a literatura se refiere) en la poesía. Baudelaire, Rimbaud,

⁹ LA ILÍADA II- La Batracomiomaquia, Himnos Homéricos. Editorial Losada, S.A. Bs. As. Argentina, 3ra. Edición, 1974.

Verlaine, Valery. Después Bretón, y los Superrealistas (se emplea aquí el término acuñado por Guillermo de Torre para lo que en otros lugares se conoce como Surrealismo). Y que posteriormente emergería en otras formas literarias como la novela.

3.1.1.1.1. POESÍA, POEMA Y OBRA POÉTICA

El poema como tal, es quizás, dogmáticamente concebido como aquella representación escrita en forma impresa, caligráfica o visualizada sobre una superficie plana que procede o produce como resultado su publicación editorial. Y que esta representación impresa, es la manifestación de la poesía.

El poema escrito, el que está al alcance del lector mundial, es el mismo que se edita, ya sea masivamente, o en reducidas cantidades de ejemplares. El elemento base de este acontecimiento, se remite a lo que se indica acerca de la revolución del conocimiento a partir de la invención de la imprenta, de la difusión, si bien inicialmente escasa de obras clásicas, o con creaciones contemporáneas a esa época, pero que serían refundiciones, adaptaciones de temas grecolatinos.

Gran importancia tuvo el hecho de que el castellano fuera convirtiéndose en parte de la lengua ordinaria de las obras científicas de los centros culturales y religiosos.

El fenómeno más sobresaliente sucedió con Alfonso X, así como el provenzal en la lírica de Dante y Petrarca, la transfusión del idioma como fundamento de la expresión individual del artista, crea en el Humanismo una restitución de consideraciones estéticas que la poesía desarrolla y convierte en obras editadas y leídas con frecuencia, convirtiéndose en los cimientos de una comunicación regional.

Con la imprenta se consagra el primer instrumento de comunicación masivo, después de las inclinaciones de la iconoclasticidad de los inicios de la Edad Media. Para las

monarquías fue un recurso indispensable, insustituible y muy rentable para recrear, reconstruir, y elaborar, desde materiales de conocimiento común, de formación, y de recreación social, aunque esto claro, sólo para aquellas partes de la sociedad que podían contar con los recursos económicos. Pero, este detalle es indispensable para resolver y comprender que todo libro en el presente tercer milenio, es significativamente heredero de esos valores transformacionales que sufrió la humanidad, y en concreto, las sociedades occidentales las cuales en su mayoría se encontraban, ansiosas de constituirse, en paralelo con el crecimiento económico de la capacidad de comercio e intercambio de información, en estados autosuficientes. Es decir que son más de cuatro siglos con la imprenta como nodriza de la comunicación social, y por ende, de la literatura como expresión escrita impresa y editada para una cobertura específica de lectores en un lugar determinado.

Fundamental es concretizar el hecho de que la poesía como una manifestación comunicativa, en su origen fue oral, como se ha determinado en la época de la Edad Media¹⁰, aunque circularan o se registraran copias impresas en las bibliotecas de varias universidades y monasterios, los trovadores eran los que cumplían la función de predicadores de la lírica, así era que su papel fue en ciertos contextos sociales, de gran protagonismo para formar, informar, y animar el espíritu de una comunidad en las que tanto, el latín como idioma ajeno al natural materno, aún tomar en cuenta los libros, tan escasos, eran un recurso no alcanzable.

¹⁰ “En general, los aficionados a los versos iban constituyendo pacientemente antologías manuscritas con aquellas composiciones que se acomodaban a sus gustos. Estos “cartapacios” suelen llevar los títulos de “Poesías Varias” o “Diferentes Poesías” y gracias a ellos es posible reconstruir buena parte de la poesía de aquellos siglos” (Se refiere a los siglos XVI-XVII). Continúa “obras compiladas por grupos temáticos o métrico-temáticos referentes a la autoría se plantea la anonimidad como la característica principal <otro del mismo>” (<otro del mismo> se refiere a la autoría, no como directa sino, como parte del compilatorio, y carente de secuencia creativa, más que todo temática). Sigue con que “La lírica de los siglos de Oro posee un marcado carácter público hoy inexistente. Numerosos poemas se transmitieron a través del canto. La transmisión de los cartapacios podía ser cantada u oral.” en Blecha, Alberto. (13 : 202-205)

De la oralidad poética que no es otra cosa, que la expresión fónica de las formas líricas, en ausencia de un “medio” o “canal” distinto, era el primer referente directo y único de la existencia de dicho género literario para el espectador en general.

Cuando la literatura, específicamente la poesía, alcanzó el grado de obra transmitida por copias impresas, el trovador dejó de ser indispensable¹¹, aunque no desapareció definitivamente. El lector o espectador, ya no necesitó esperar a que el trovador les visitara para recitarles las obras de varios famosos vates, podía tener independencia de decidir en qué momento leer la obra impresa. La podía llevar consigo; podía acompañarse por ella desde un lugar muy distante y llegó a ser la distracción más grata mientras se hacían viajes de larga duración durante el día.

Ya concebida la obra poética, la poesía adquirió un protagonismo que siempre fue disputado entre los otros géneros. La característica que define la poesía ante la dramática y la épica, sigue siendo el protagonismo que el poeta transmite en sus versos. No hay demasiadas separaciones del poema, de la poesía y de quién la crea.

Aunque poesía se remite por lo regular a la expresión característica que provoca y demuestra un estilo propio.

La obra poética se considera entonces como aquella que reúne la totalidad o la mayoría de las poesías (poemas) escritas por ese autor y que se remite a lo que algunos denominan *summa*¹², de esta cuenta se han titulado algunas recopilaciones líricas con este término para explicitar su contenido.

¹¹ Una amplia investigación que proporciona suficientes detalles acerca de la evolución de los trovadores, los cantores épicos y los juglares en “Historia Social de la Literatura y el Arte” de Hauser, Arnold. Vol. 1. pp.210-222. Editorial Guadarrama. Madrid, España.

¹² Latín que significa “Totalidad”.

Ahora bien, los poemas son los que contienen, ya sea como unitarios, colectivos o acumulativos de una obra poética, o de una recopilación que el autor o un editor hacen en un solo libro impreso.

Es normal encontrar, obras que cuentan con un solo poema, pero que contienen una cantidad distinta de poesías.

Así es que poesía, sería no la manifestación mínima del poeta, sino la génesis y el núcleo que conforma la obra poética, el poema, la summa. Una forma de comprobarlo sintéticamente es, un libro de poemas (obra poética) puede contener una cantidad específica de poemas, estos poemas, a su vez, pueden contener varias poesías que integran la voz poética (o como lo denominan el estilo poético del autor).

Se puede afirmar entonces, que sin entrar en las terminologías figurativas de la Retórica, no por desatención, sino por énfasis en los planteamientos anteriormente desarrollados, que el poeta se manifiesta por la obra impresa inicialmente por circunstancias que la evolución social de occidente permitió en sus regiones, y que concretó en la literatura el instrumento de transmisión de sus contenidos.

La poesía como génesis y núcleo establece el poema (su constitución como tal ante su representación impresa, acústica o visual); el poema, ya individual o colectivamente, conforma la obra poética, sea esta en parte (un libro de los varios escritos por un autor), o en su totalidad (summa).

Para continuar, se insistirá en el aspecto más importante de una investigación de análisis crítico de la poesía, sea ésta unitaria o colectiva; siendo una expresión estética que como otras artes literarias ha construido sus formas, a partir de las circunstancias e instrumentos que la evolución de las comunicaciones humanas ha producido y mejorado con el tiempo, es irrelevante considerar al “libro” como único “medio” transmisor o

reproductor de su contenido tal cual es, nunca se olvide el hecho físico ineludible de que su expresión esencial ha sido la sonora o acústica, como lo es el lenguaje, el habla, acontecimientos tan naturales en la sociedad como alternativamente complejos.

Esta amplitud de comprensión estética profunda de la poesía y el poema es sustancial para todo acercamiento científico que se delimite en la literatura.

3.1.1.1.2.LENGUAJE POÉTICO

Toda poesía, manifestada oral, impresa, visualizada, es evidencia de un estado humano, conducido y dirigido a otros seres humanos. En este caso, los lectores si se trata de obras impresas como *Animal del Monte*.

Sin entrar en redundancias, se dará un esbozo de qué es el Lenguaje Poético.

Toda poesía se expresa sonora o de forma impresa, porque son las manifestaciones “convencionales” de este género literario, aunque no exclusivo de éste.

El Lenguaje Poético hace referencia, de forma inicial, hacia la comprensión de su estructura innata. Un Lenguaje (indistintamente) es un sistema de convenciones establecidas en una comunidad humana que constituye el fundamento de sus instrumentos de comunicación y transmisión de conocimientos generales. La construcción de este sistema, puede tener diferentes objetivos, fines o metas. Pueden ser, desde fines militares (la internet en la década de los 80’s para la Inteligencia Norteamericana), y no sólo como lenguaje significó eso, sino un mecanismo más ambicioso que se basaba en elementos y “convenciones” determinadas para un uso. Este ejemplo, aparentemente muy lejano de las manifestaciones literarias, no lo es de forma esencial.

El lenguaje es transitorio y permanente, o permanentemente transitorio, porque no es sólo un producto, el resultado de una actividad (ergón) sino también una potencia (energia). (40 :87)

Porque todo lenguaje como tal es de origen humano y con fines humanos (específicos o generales). Es entonces algo inevitable hacer referencias, a las aplicaciones y transformaciones que ha sufrido el lenguaje humano con la construcción de inteligencias virtuales para el conocimiento y la comunicación.

La base de la elaboración sistemática del lenguaje fue el alfabeto, posteriormente, fundacional de otros lenguajes, la Matemática y la Lógica, la Retórica y la Gramática para las convenciones de la correcta aplicación del discurso y del idioma, trasladando posteriormente a la Morfología y la Sintaxis, y finalmente a la Ortografía, los aspectos estructurales del idioma fuera éste escrito o hablado. La Semántica se ocupará entonces, del plano de la comprensión y desciframiento de estas convenciones de comunicación humana. El lenguaje como instrumento de expresión (con los fines que pudieran imaginarse o no) que alcanza dimensiones de desarrollo inabordables actualmente de forma reduccionista, todo lo contrario, hay quienes afirman, y con mucha razón, que la raíz del conocimiento humano, científico, no tiene más que establecerse a partir de sus relaciones y sus reformulaciones intrínsecas, claro que sin quedarse en el neoestructuralismo o en las construcciones del Lenguaje como referente relativo de su uso y no de su constitución, como lo afirmó Wittgstein en su obra *Investigaciones Filosóficas*¹³.

¹³ NOESIS., **Historia de la Filosofía**. C.O.U. Vicens Vives. Tercera reimpresión, Primera Edición. España, 1996. pp.518

Lenguaje como cimiento de la realidad abstraída por el ser humano, sea cual fuere su condición, fue uno de los temas más investigados en el último siglo, consecuencia de esto fue la diversidad de tendencias críticas y analíticas sobre éste.

El Lenguaje Literario es aquel que se expresa para transmitir un estado estético capaz de ser percibido por el espectador y que supera las convenciones comunes de las funciones comunicativas, e incluso establece, como era de prever, otras condiciones comunicativas, en muchos casos, característicos, específicos, y determinantes de éste ante otros.

Las convenciones que integran el Lenguaje Literario, limitan y clasifican entonces los rasgos de cada uno de los géneros literarios, de los cuales se forman subgéneros o derivados, que también son distintos del género determinado y de sus semejantes relativos. No se olvide que la base morfosintáctica de los géneros literarios resulta ser una muestra clara y básica de cómo establecer desde construcciones jerárquicas elementales. Aunque esto no sea excepcional en su empleo si resulta ser uno de los procesos generales que recomiendan los investigadores.

Lenguaje Poético es entonces aquella expresión que por sus características remite a elementos constituyentes (los de un Código Lingüístico determinado y reafirmado por sus rasgos formales-normativos (sintácticos, retóricos, semánticos, etc.) y referenciales (estéticos)) que son los que transmiten el “yo” poético de la obra.

3.1.2. CARACTERÍSTICAS APLICADAS DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN POR HANS ROBERT JAUSS

A continuación, de la conceptualización sobre la poesía, se elabora y explican los rasgos que se han aplicado por el crítico Hans Robert Jauss, de la teoría de la Estética de la

Recepción, en algunos textos literarios y que son ejemplo esencial práctico de su función, aplicación, y explicitación a nivel analítico.

La importancia de estas interpretaciones realizadas por Hans Robert Jauss son evidentes, ya que la teoría crítica se desarrolla con el objetivo principal de que sea empleada en las obras literarias y descubra y determine aportes y comprensiones profundas de la complejidad estética de la que son portadoras.

Así también para facilitar la explicación y desarrollo de estos términos, haremos uso de sus abreviaturas, las que se indican al final de sus incisos.

3.1.2.1.ELEMENTOS DE SOBREDETERMINACIÓN DEL TEXTO (E.S.T.)

Los Elementos de Sobredeterminación del Texto son el Código Lingüístico, la Estructura Temática y los Modelos Interferentes de Descripción.

Estos elementos son los que establecen la sobredeterminación del texto, en este caso, de la poesía (sobredeterminación poética).

La sobredeterminación poética es aquella representación de la realidad que sobrepasa la percepción ordinaria que tiene el lector y que resulta ser más persuasiva y evocativa. Tiene su raíz en la construcción de significantes y no de significados.

La fidelidad de un poema en la representación del objeto se mide a través del cliché lingüístico o de la mitología, en términos más simples, de la imagen que el lector se fabrica de la realidad representada, y no a través del conocimiento objetivo que tiene de ésta. (61 :252)

3.1.2.1.1.CÓDIGO LINGÜÍSTICO (C.L.)

El *Código Lingüístico*¹⁴ se precisa como aquel, que en una situación de dimensiones sincrónicas, ha sufrido transformaciones tan radicales que sea preciso reconstruirse o traducirse al del lector.

Un ejemplo es el acto de traslación que sufrieron las obras clásicas griegas, muchas en griego al latín de los romanos, y de la Edad Media a los diversos dialectos y lenguas romances en el caso de Occidente, y de este mismo modo, resulta entonces necesario para aquellas obras en las que incluso se ha necesitado de notas de pie de página, glosarios, y explicaciones críticas para su comprensión global de cómo eran.

El Código Lingüístico entonces, también remite a convenciones de un Lenguaje, a su integración y la posibilidad o no, de su descripción y reconstrucción tanto formal como estética en el caso de la obras literarias.

El primero de estos elementos sólo precisa explicación si la lengua del autor está tan alejada en la historia que el lector tardío tiene necesidad de que sea traducida al código lingüístico de su tiempo. (61 : 252)

3.1.2.1.2.ESTRUCTURA TEMÁTICA (E.T.)

Como base toda estructura refiere a un conjunto de elementos o rasgos que la integran y la definen. La base de la Estructura Temática es el plano sintagmático, es decir

¹⁴ La escritura representa un sistema lingüístico, no un sistema comunicativo cualquiera: el código lingüístico debe estar en al base de todo sistema de escritura. (..) Esta base lingüística se extiende a los lenguajes formales, ampliada con signos específicos que no corresponden a la lengua natural, porque estos lenguajes formales se apoyan en la lengua natural, único medio de comunicación completa entre los seres humanos y específico de éstos. (40:17).

aquel donde la construcción es el referente desde el cual se establece el contenido de la obra, de tal manera que sea sus relaciones convencionales propias, y sus evoluciones arbitrarias determinadas por el autor, que demuestren en su entramado, voluntariamente diseñado con el objetivo de que sea descifrado por el lector de una o varias vías estéticas. Entonces el lector elabora en la apreciación de la obra, sucesiones de las relaciones de interpretación que le sirven para eslabonar una concepción propia de lo que transmite el autor.

**Se hace efectiva y perceptible en la medida en que el lector, “decodificando” el mensaje, registra sucesivamente, en relación con las convenciones líricas esperadas, todas las desviaciones que el autor ha “codificado” para llamar la atención de sus lectores futuros.
(61 :252)**

3.1.2.1.3.MODELOS INTERFERENTES DE DESCRIPCIÓN (M.I.D.)

Este se relaciona con el plano paradigmático. Y toma como base los *Campos de Imagen*¹⁵, que se generan en el lector a partir de que toda lectura estimula y evoca en éste relaciones de connotación representativa, que puede permitir en la mayoría de los casos, que el lector establezca e identifique todo el sistema significativo del texto.

Aunque este construye los modelos a partir de las asociaciones eso no quiere decir que sea un recurso superficial, deductivo por su elementalidad pero que se interrelaciona con los resultados obtenidos de los otros elementos de sobredeterminación.

Y ni los modelos interferentes de descripción, ni los otros dos elementos, son constituyentes autónomos y divergentes de su función y concatenación.

La lengua asume así su condición definitoria, de la Código Sustitutivo, lo que se sustituye son unidades o elementos de distintos grados: palabras, sílabas o segmentos fónicos diferenciados. (40:18)

¹⁵ Los Campos Semánticos (Bedeutungsfeld) y los Campos Léxicos (Sprachfeld) se han integrado de manera relativa, con la que se delimitan en su significado sólo en su oposición con otros de éstos. (23:153)

Su validez se da en lo que tiene de verosímil y no en la exactitud con que la representación de los objetos pueda hacerse en torno a la realidad inmanente del lector o de las asociaciones ordinarias que sostienen las bases de la comunicación social en la mayoría de los contextos humanos.

3.1.2.2.HORIZONTE DE ESPECTATIVAS HISTÓRICO (H.E.H.)

El Horizonte de Expectativas Histórico se refiere a las características que envuelven al nacimiento de la obra literaria, y que son determinantes de sus rasgos, de su recepción y de su consumación estética ante el lector.

En muy pocas circunstancias se ha podido establecer un Horizonte de Expectativas Histórico demasiado amplio, debido a la escasa difusión, o al poco o mínimo o nulo material crítico-referencial de la obra misma.

Muy pocas obras han sido retratadas en su contexto inicial, es decir, fuera de las presentaciones protocolarias de las ediciones, o de notas periodísticas o de revistas, lo cual hace un llamado de atención a la importancia y la trascendencia de su desarrollo programático para que se determinen características no susceptibles de reconstrucción exacta.

3.1.2.3.DETERMINAR EL ORIGEN DE LA OBRA (D.O.O.)

Determinar el Origen de la Obra es necesario e indispensable, para que a partir de sus referentes sincrónicos se establezcan los criterios diacrónicos adecuados para que la obra pueda ser transferida al contexto del lector vigente en el momento de su estudio.

Su génesis creativa se refiere no a cómo la concibió el autor, sino a cómo, con qué, de qué, y en qué forma se patentizó materialmente la publicación de la obra, tanto en sus características editoriales como estético-gráficas.

Cabe aclarar el hecho de que la génesis estética de toda obra puede formularse con la integración de los elementos que la constituyen.

3.1.2.4.CORTES SINCRÓNICOS DE LA OBRA (C.S.O.)

Los Cortes Sincrónicos de una obra son aquellas acciones de delimitación espacio-temporal de un texto, desde el que se pretende establecer sus elementos, de cómo se relacionaron (H.E.H.), relacionan (H.E.V.) ante el lector.

Estos Cortes (C.S.O.) agilizan la comprensión y desciframiento de los rasgos que contiene una obra, así como nos permite que el lector traslade sus interpretaciones sin que se rompa o interrumpa el contacto con la obra. Sea ésta o no del contexto mismo.

3.1.2.5.HORIZONTE DE ESPECTATIVAS VIGENTE (H.E.V.)

El Horizonte de Expectativas Vigente es el que se establece en el presente del lector, es decir, a partir de su “lectura” de la obra, lo que constituye el único referente de que el Horizonte (H.E.V.) debe consolidarse desde éste límite y relacionarse de acuerdo a las consideraciones propias de su representación estética.

Es decir que parte de la conciencia de la acción de leer la obra, que es objeto estético creado en un contexto sincrónicamente distante (sea éste un año o varios siglos) del que debe establecerse una representación vital que sea válida para nuestro criterios.

3.1.2.6.DETERMINAR EL CONTEXTO DEL LECTOR (D.C.L.)

La determinación del Contexto del Lector no es solamente la reducción espacio-temporal del presente del lector, sino de otros factores que inciden en éste, tanto como los específicos. Un contexto en el que se incluyen las construcciones perceptivas y preceptivas de la representatividad que adopta tanto la realidad como acontecimiento en lo literario, sino su expansión concomitante en el individuo.

3.1.2.7.CORTES SINCRÓNICOS (C.S.)

Cortes Sincrónicos se denomina a toda aquella acción de establecer parámetros espacio-temporales de un acontecimiento de relevancia, o que abarca el punto a investigar. Los Cortes Sincrónicos deben permitir que la investigación pueda determinar los elementos más importantes que se relacionaron, y en algunos casos, incluso influyeron directamente en los hechos estudiados.

En lo que al análisis literario se refiere, los Cortes Sincrónicos, construyen el entorno, sin el que, en un estudio superficial, el investigador no podría determinar con precisión.

En la aplicación de la teoría de la Estética de la Recepción, y estos cortes sincrónicos pueden aportar características dentro de la participación y la formación del Horizonte de Expectativas Histórico (H.E.H.).

3.1.2.8.LOS MODELOS SITUACIONAL Y NORMATIVO

Los Modelos Situacional Básico y Normativo Básico son representaciones que el análisis de los rasgos de la obra ofrecen y en su origen transmiten a nivel de los contextos propios del texto y del análisis, como una prefiguración de los elementos internos.

En cuanto a la diferencia entre cada modelo, se puede asegurar de que el primero, es constructor de escenarios propios de la obra y de la proyección sistemática a nivel social que evoca. El segundo modelo, interpreta las condiciones axiológicas de la realidad textual y sus implicaciones tanto en su contexto propio como en el del lector.

Esta construcción puede ser captada a la vez como un proceso que se descompone en una sucesión de fases: los estereotipos de comportamiento se constituyen, se institucionalizan, reciben una legitimación, son interiorizados (por socialización primaria y secundaria) y como resultado se integran en un sistema jerarquizado de roles sociales, de instituciones y universos particulares. (61 :255)

Es indudable de que cada modelo, como su propio término lo indica, son prototipos desarrollados por el análisis y que bien pueden ser reelaborados o eliminados, todo está en relación con la precisión con la que se aproxime a los modelos originales del autor, que siempre está implícito, y es uno, y que se formula con mayor validez a partir de la correcta aplicación del proceso que se da en la Sobredeterminación Poética.

3.1.2.9.MODELO SITUACIONAL BÁSICO (roles, lugar, tiempo) (M.S.B.)

Modelo Situacional Básico es el primero de dos escenarios que propician la interpretación de las características que cumple el Lenguaje Poético, este modelo brinda elementos de la relación que se establece entre lo que prescribe como socialmente admisible y lo inteligiblemente considerable como paradigmático y en un alto grado, susceptible de ser considerado como constituyente del entorno al que pertenece.

Es por ello que sus características principales son los roles, el lugar, y el tiempo. Estas tres permiten corroborar de qué forma se integra este modelo. Estableciendo qué, dónde y cuándo se realiza la construcción de la realidad poética.

3.1.2.10.MODELO NORMATIVO BÁSICO (máximas, valores y sanciones) El

Modelo Normativo Básico es aquel escenario que a partir del lenguaje poético de la obra estudiada, transmite las concepciones de un conocimiento que a pesar de estar implícito en la conciencia vital de la humanidad, o de un entorno específico, necesita de su interpretación y jerarquización para determinar formulaciones de las que en muchas ocasiones se conforman a partir de la realidad estética que se edifica en la obra, y que como el modelo anterior, completan el sentido perceptivo de las condiciones del mundo particular al que se refiere. Las implicaciones axiológicas de este modelo no es limitante para el desarrollo del mismo, sus características que son las máximas, valores, sanciones, son los referentes de un entorno social y por ende humano.

3.2. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

El origen de la Estética de la Recepción según lo indica Viñas Piquer:

A finales de los años sesenta tuvo lugar un cambio de paradigma en los estudios literarios y el foco de atención se desplazó desde la obra hasta el lector. Más exactamente: menguó el interés por analizar las estructuras inherentes a la obra y por proceso de producción-creación, y pasó a primer plano el estudio de la relación (quizá mejor: de la interacción) entre texto y lector. Desde la Escuela de Costanza se desarrolló entonces la denominada Estética de la Recepción (Rezeptionsästhetik), en su doble vertiente investigadora: la de la recepción histórica propiamente dicha (rezeptionsgeschichte) y

la de los procesos cognitivos de la lectura, llamada también estética del efecto (Wirkungsästhetik) . En otras palabras: la lírica del lector histórico y la del lector implícito. (59: 495).

Dentro del movimiento que se generaba a partir de los postulados de la Estética de la Recepción, indudablemente existieron investigadores que en sus planteamientos elaboraron los cimientos de esta teoría, sin los cuales no podría obtener tal distinción dentro del desarrollo crítico de la literatura:

Sin olvidar tampoco uno de los puntales básicos sobre los que se construye el núcleo teórico de la Estética de la recepción; la hermenéutica filosófica de Gadamer (59 : 496).

Los aportes de Roman Ingarden para la formulación de esta teoría fue la concepción de los objetos representados en la obra literaria¹⁶.

Con el apoyo interpretativo de las ideas de Mukarovsky, se amplió el espectro de análisis de la obra por lo que el estructuralista checo plantea acerca de la obra y su función.¹⁷

Husserl, Heidegger y Gadamer también realizan un importante aporte a la teoría de la Estética de la Recepción, Husserl con las bases de la fenomenología aplicada a la formulación de lo histórico, que Jauss enfatiza para revitalizar lo situacional. Heidegger con el Dasein (ser en), que apoya el re proyectar postulado por Gadamer, y que en referencia al lector, quien es el principal interventor en la obra, después del proceso de creación, dependen del desplazamiento que realice durante la lectura tanto dentro de lo existencial presente y pasado (siempre relevante desde la interpretación que se realiza en la lectura).

¹⁶ Los objetos representados en una obra literaria exhiben lugares o puntos de indeterminación que deben ser rellenados por el lector, que desempeña, un papel totalmente activo en la comunicación literaria (26 : 496).

¹⁷ *“Al lado de su función de signo autónomo, la obra artística tiene otra función más, la función de signo comunicativo” (...) La célebre distinción establecida por Mukarovsky entre la obra como ARTEFACTO y la obra como OBJETO ESTÉTICO se mostró muy operativa para explicar el fenómeno de la valoración estética. (26 : 496)*

Hans Robert Jauss¹⁸ concibe en el lector una concepción de la formulación de la literatura a partir de siete postulados, desde el cual se plantea al **Lector Histórico**¹⁹.

Según Jauss son tres los factores principales que determinan el segundo de los anteriores postulados:

- **La poética inmanente del género literario al que pertenece la obra (esperamos que una obra respete los rasgos del género en el que se inscribe).**
- **Las relaciones de la obra con otras obras de la tradición literaria.**
- **La oposición entre ficción y realidad: nuestras expectativas no son las mismas ante un uso literario de la lengua que ante un uso práctico.(26 : 504)**

Por lo que el proceso de análisis e investigación desde esta teoría es

Al analizar una obra, el investigador tiene que reconstruir primero el horizonte de expectativas histórico y luego fundirlo con su

¹⁸ A Jauss le interesa probar que existe un único Horizonte de Expectativas, es decir, un único sentido de un texto en un momento dado, pues sólo así puede llevar a cabo su programa histórico en comparar las diferentes lecturas que una misma obra ha recibido en épocas distintas. Para ello, se apoya en la noción de “género literario”. El lector, ante una obra literaria, lo primero que hace es inscribirla en un género determinado y, por tanto, ajustarla a un sistema de convenciones al que se somete tanto la estructura como el estilo, el tema, etc. Así, su Horizonte de Expectativas estará determinado por el conocimiento que tenga de los rasgos del género literario al que la obra pertenece. El género literario, pues, garantiza la existencia de un único horizonte de expectativas para cada obra, porque todos los lectores tienen que ajustar su lectura a los rasgos del género. Aclarada la unidad del Horizonte de Expectativas para cada época. Jauss se plantea cómo reconstruirlo. Una posibilidad es analizar documentos que sean reflejo de la reacción del público ante una obra, pero este tipo de documentos escasean en épocas pasadas y, cuando existen, suelen ser el testimonio de receptores privilegiados(...) (26:506)

¹⁹ Lector Histórico:

1) Hay que acabar con la idea del objetivismo histórico de que existen unos hechos que no se ven afectados por la relación entre autor-crítico-lector.

2) La noción clave es la de “horizonte de expectativas”¹⁹: el lector se enfrenta al texto con una serie de prejuicios que le hacen adoptar una predisposición determinada ante el texto.

3) La diferencia entre las expectativas y la forma concreta de la obra es denominada por Jauss “distancia estética”. Esta distancia permite que puedan producirse modificaciones del horizonte de expectativas.

4) Es preciso reconstruir las preguntas a las que el texto daba respuesta en su época porque sólo así podremos saber cómo interpretaba la obra el lector del pasado. La historia literaria es una sucesión dialéctica y dinámica entre preguntas y respuestas.

5), 6) y 7). En estas tres últimas tesis plantea Jauss cuestiones acerca de la metodología a seguir para confeccionar una historia literaria. (26 : 503)

propio horizonte de expectativas, lo que significa que el punto de vista bajo el que hay que describir el curso de la historia es siempre el del presente del investigador.

(...) Por eso Jauss propone limitarse a la recepción de un solo autor o de un solo texto a través de las épocas para poner en funcionamiento su método, o bien, con algo más de ambición, escoger momentos históricos decisivos y realizar cortes sincrónicos para reconstruir el horizonte de expectativas vigentes en esos momentos concretos.

(...)A Jauss le interesa probar que existe un único horizonte de expectativas, se base en el “género literario”, primero la inscribe en el género determinado de la obra o del texto, y segundo en referencia al estado del género literario en su entorno específico. (26 : 505)

Con el aporte de Zimmermann, a la Estética de la Recepción²⁰. Lo propuesto por Zimmermann se convierte en el pensamiento de Wolfgang Iser en una formulación fenomenológica del proceso de la recepción de la obra literaria, alejada grandemente de la historicidad pragmática que le asignaba Jauss, es decir que Iser estableció al Lector Implícito y al Lector Explícito desde la fundación del Horizonte de Expectativas y la autonomía del proceso estético producido en el lector.

Por lo que con la percepción de Mensaje, se formulan los elementos de la **sobredeterminación**, que consta de tres elementos a) *Código Lingüístico*²¹, b) *Estructura temática*²², c) *Modelos interferentes de descripción*. Basados en los **Campos de Imagen**

²⁰ Los aportes de Zimmermann:

- *Lector Implícito: categoría textual.*
- *Receptor: el lector real, que puede ser cualquier entidad personal con capacidad de decodificación.*

Destinatario: el lector en el que piensa el autor mientras escribe porque es a él a quien va dirigido el mensaje. Esta categoría es la que condiciona la producción literaria y puede ser concebida como fuerza productora. (26 : 507)

²¹ Según lo establecido por los signos lingüísticos en este caso las palabras y qué función cumplen de acuerdo a la significación que aportan a los poemas, ya sea como parte de figuras retóricas, etc.

²² En cuanto a la Estructura Temática se hará una ampliación metodológica de acuerdo a lo postulado por Raúl Castagnino, en su obra **El Análisis Literario**, y dónde se refiere a El Tema en su capítulo II: “Cuando se

(campos semánticos de imagen. Semas²³) que generan los **signos lingüísticos**, desde los que se interpretan y desarrollan tanto el **Modelo Situacional Básico** (roles, lugar y tiempo), y el **Modelo Normativo Básico** (máximas, valores, sanciones), y a partir de estos dos modelos se elabora una formulación general del **Mensaje Poético**. Claro que todos estos elementos que constituyen parte de los contenidos se ampliarán durante el proceso de la investigación.

3.3. POESÍA HISPANOAMERICANA

La poesía siempre significa en cualquiera de los escenarios que se la ubique, transmite, de igual forma, desde cualquier tiempo, elementos que son insustituibles en la naturaleza humana.

Hispanoamérica fue, desde la perspectiva de Occidente y su concepción eurocéntrica de la literatura, como una región carente de elementos o posibilidades líricas igualables a las de los colonizadores.

Lo cierto es que, lejos de la percepción de “salvajismo” que caracterizaba al continente de América, existen pruebas irrefutables de que las manifestaciones más cercanas de lo poético estaban relacionados con las manifestaciones más esenciales de la vida. Al igual que el carácter exótico y mítico de la ritualidad primitiva de las sociedades más conocidas, la Sumeria, la Hebrea, la Griega, y las Indígenas de América, poseen

aborda el estudio de los contenidos en una obra literaria, en primer lugar que procura reconocer el tema, es decir, la materia del texto; en otras palabras, el asunto que elabora en tema literario, el cual puede estar fundado en la realidad inmediata, o puede ser de resonancia lejana, totalmente imaginativa: por otra parte, el asunto tiene derivaciones hacia el orden personal, sentimental psicofisiológico, hacia lo social, lo estético; en el espacio y en el tiempo.

²³ En cuanto a los Semas, se empleará la Semántica Analítica que según Bernard Pottier en su **Lingüística General** indica que “se preocupa del análisis en semas, o rasgos mínimos de significación”.

coincidencias que sólo pueden ser resultado de su formación social, con un amplio sentido de la oralidad, y sobre todo, del carácter enigmático de la naturaleza vital de la existencia.

Aunque es cierto que las pruebas de existencias o no de tales manifestaciones se ha reducido a las traducciones que se hicieron durante la colonia de las obras propiamente indígenas no significa que no fueran poseedoras de su lenguaje.

Eurocentristicamente se puede inferir que la poesía en el continente americano nace con la llegada de los colonizadores, en lo que se refiere a lo poético, como lo plantearon desde la Grecia clásica. De esta concepción se infundirá en el continente una de las expresiones que ha significado en los últimos dos siglos, a intelectuales que han transformado la realidad estética de Occidente.

3.3.1. RASGOS DE LA LÍRICA PREHISPÁNICA Y COLONIAL

Si bien se ha situado la lírica prehispánica dentro del contexto cultural del continente de América, como una manifestación en la que existen no sólo rasgos simbólicos, sino además elementos mítico-rituales, en su mayoría asociados a la cosmovisión de las mismas sociedades.

De forma clara se ha situado en la lírica prehispánica, tres regiones que dominaron de acuerdo a su hegemonía política, también en el desarrollo de su vertiente poética.

La primera es la Lírica Mesoamericana, la que en específico se refiere a la cultura Azteca mexicana, que se asocia con los centros ceremoniales. De la poesía Azteca se ha determinado que posee algunas características épico-históricas, así como una clasificación de cantos a) de flores, b) de tristeza, c) filosóficos.

La segunda es la Lírca Andina, la que poseía características semejantes a la anterior, siempre vinculada con las concepciones de la fertilidad y la cosecha, se cantaban durante estaciones o fechas que representaban hitos sociales de su evolución política.

Y la tercera que es la Lírca Amazónica, en su coincidencia con las civilizaciones anteriores, radica la relación didáctica, religiosa, cosmogónica, mítica que poseían sus poesías. Discursos de relación temporal que hacían referencia a la productividad de sus siembras, de sus costumbres sociales.

Dentro de la expresión lírica de la región del continente de América que fue invadido por los españoles, portugueses, franceses y británicos, corresponde una construcción de la tradición de la poesía por medio de la oralidad natural de su forma de convivencia. Los únicos documentos que pertenecen a una confirmación impresa o escrita son los códices, que en su mayoría eran construcciones de la cosmogonía, de los estudios astronómicos, agrícolas y de otras temáticas, en su mayoría relativos a la civilización como una entidad de valores. Y muy pocos rasgos de los simbólicos rituales incluidos en estos códices son esencialmente con orientaciones estéticas hacia la apreciación de los espectadores, como tal en el caso de la poesía.

Dentro del proceso que enfrentan los territorios americanos durante la colonización europea, se da una transformación social drástica y tangible en sus estructuras sociales, de un panteísmo monárquico, se pasa un monoteísmo monárquico. En lo cultural se construyen las primeras obras de valor literario a partir de las crónicas que elaboran los mismos soldados o capitanes de las expediciones. Como bitácoras y diarios personales que se convierten en la actualidad en únicos documentos de prueba de dichos acontecimientos. Todas las obras “paganas” encontradas en manos de los indígenas americanos (“indios” para los colonizadores), tales como códices y otros documentos pictográficos, jeroglíficos o

semejantes son incinerados por la censura y persecución religiosa de los mismos colonizadores.

Evidencias de la cultura americana en sus distintas civilizaciones sólo queda en la palabra que se transmite hablada entre los indígenas americanos.

La época de la colonia en América construye una percepción de que la cultura es europea y de ella depende la concepción de lo válido o no de las obras, es de esta forma que se adoptan las tendencias literarias que dominan en el continente Europeo, en su mayoría de España.

La poesía épica cobra gran auge después de la publicación de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, aunque esto no signifique que sea enfáticamente una obra poética, ni que sea pura manifestación de lo épico americano. Quizá su construcción tan dual sea reflejo de la raíz simbólica que caracterizaba la concepción de mundo de la cultura indígena americana, y de la historicidad española que fundaba su organización colonizadora en el criterio de la conquista y riqueza.

Posteriormente la conformación de los Virreinos en América de la monarquía española, establezca regiones literarias que serán aprovechadas por los criollos y no por los indígenas esclavizados del continente.

Como se indicó la obra de Ercilla, contribuye junto con la poesía religiosa, que en su mayoría se enfocaba en el sentido didáctico, además del corte amatorio de otros poetas. Quizá sólo sea el más reconocido en esta época el poeta mexicano Francisco de Terrazas, durante el siglo XVI.

Además de estas tendencias líricas, también se dan las *crónicas rimadas* que empleaban estructuras que se destinaban por el pie métrico a la poesía, pero que se modificaban para construir las historias del mundo conquistado.

Así es que en la lírica de la colonia se da la transfusión de construcciones de la Europa que veía cómo el continente americano le brindaba riquezas inimaginables, además de poderes políticos más allá de los concebibles antes de las mismas expediciones.

La poesía épica mantenía los resabios de la lírica caballeresca española, así como las características que se habían usado para las crónicas de los primeros españoles en América. Aunque su auge perteneció al reinado de Felipe II (1556-1598), siguió en uso pero sin mayor protagonismo.

En cambio, la lírica religiosa absorbe todo ese simbolismo y exotismo del continente sumado a la profundidad de lo metafísico que poseía la concepción de mundo cristiano.

La poesía lírica, que no es otra expresión que la poesía en su esencia máxima, alejada de la historicidad de los cronistas o del heroísmo patético de las épicas poéticas, o de moldes rítmicos de narraciones poetizadas. La poesía lírica se expande con la absorción del Culteranismo y Conceptismo, entre sus propiedades estilísticas destaca la construcción del mundo a partir de elaboraciones de la realidad con efectos de dualidad simbólica relativos al amor, la existencia, la muerte, la eternidad. Todas ellas aunadas a las características de vocabulario y las imágenes que se edifican en el mundo poético de los autores. La poesía mística es quizá, la manifestación más fuerte en influencia, que pudiera brindar la lírica hispanoamericana del siglo XVII, y Sor Juana Inés de la Cruz es su principal representante. La consumación de la lírica barroca y la percepción esencial de la vida, Dios y el mundo se restituye en una expresión que muy alejada del puro didactismo que caracterizó a la lírica específicamente religiosa. La muerte y el camino de conocimiento de la eternidad transforman la palabra de los poetas místicos en canto de evolución de lo físico a lo metafísico, su consolidación final se da con la repercusión que provoca en la

literatura en el continente europeo y de la preponderancia que se le otorga por primera vez a la lírica americana como tal.

3.3.2.RASGOS DE LA LÍRICA DE LA ÉPOCA DE INDEPENDENCIA HASTA EL SIGLO XX

Si bien a pesar de la incidencia que pudieran provocar las obras literarias de Latinoamérica, durante la época de la Colonia, no fue del todo asimilable por el reino de España, en su campo cultural, primero, porque siendo Latinoamérica, y sus Virreinos, colonias a las cuales se les consideraba dentro de una estructura de poder, donde su protagonismo siempre fue considerado inferior en referencia a la creación de la península Ibérica.

Todas las obras que se logran acomodar en el mundo literario del reino Español, pueden ser, sin duda alguna, una patente real de la versatilidad estética de estos países, porque siendo una región que recién se adaptaba a la conquista, a la transferencia cultural y social, la dominó de tal manera que fue ya en muy pocos siglos, propiciadora de obras reconocidas.

Durante el siglo XVIII, la península Ibérica sufrió la influencia de las corrientes de pensamiento francés, todo el crecimiento intelectual de Francia se traslada al reino de España, D'Alembert y otros son parte de este movimiento.

3.3.2.1.NEOCLASICISMO

Conocida como Neoclasicismo, este período no sólo comprende los valores estéticos de una región o un sector social, sino representa constituyentes intelectuales, políticos y filosóficos, que restituyen en la sociedad monárquica de toda Europa, la voluntad hacia la independencia no sólo a nivel de las monarquías, sino también del

individuo ante sí mismo y la sociedad, a partir de su capacidad racional y su dominio de la naturaleza para la creación de bienes o servicios.

Y durante este mismo período en el que se situó tanto la Revolución Francesa (1789) y la Independencia de EE.UU. (1776), se funda el germen por su propia autonomía en los virreinos de América. Esta influencia experimentada en el reino Español, emigrará a los Virreinos en América, el siguiente siglo XIX.

Los rasgos esenciales del Neoclasicismo conviven con la génesis y realización de la Independencia de los países americanos. Desde el racionalismo, la universalidad del pasado, el respeto a las normas y/o reglas artísticas, y el arte concebido como el conjunto de las cualidades morales.

En lo que a poesía se refiere, en los aún virreinos americanos, se desarrolla con gran entusiasmo varias vertientes, sus características principales, se refieren a su evidente rechazo al barroquismo anterior, un completo apego a la preceptiva literaria del siglo XVIII, su retórica artificiosa. La **Poesía Arcádica o Bucólica** con claras herencias del mundo clásico grecolatino, Juan Bautista Aguirre es uno de sus cultivadores. La **Poesía Heroica o Patriótica**, esencialmente destinada para celebrar las batallas independentistas de ese período. La **Poesía Descriptiva de la naturaleza americana**, con enfoques didácticos en su concepción estética, especialmente en Andrés Bello, cabe destacar la aparición del poeta guatemalteco Rafael Landívar con su *Rusticatio Mexicana*, originalmente escrita en Latín, y que representa el primer poema en el exilio escrito en Guatemala. Y la **Poesía Popular**, que además de ser una extensión de fábulas de La Fontaine, Iriarte, tenía evidentes orígenes gauchesco.

3.3.2.2.ROMANTICISMO

Este período cultural comprende, no sólo las tres décadas de anarquía política (1830-1860) que dominó en las regiones americanas después de la consolidación de la independencia del reino Español, sino además aproximadamente tres décadas más.

Sus rasgos principales fueron delimitados desde el *Romanticismo Social* identificado con el compromiso social, fundado en el Liberalismo y el Enciclopedismo del siglo XVIII. El *Romanticismo Sentimental* fundado en el mundo subjetivo del artista, crea la percepción de la realidad a partir de los criterios estéticos del escritor. Se debe recordar lo planteado por Hegel acerca de la representación simbólica de las cosas. (véase inciso 3.1.1. del Marco Téorico)

El término surge en Alemania durante el siglo XVIII, y se describe así: rige el *Egocentrismo*, la *Excentricidad*, la *Originalidad*, el *Individualismo*, la *Imaginación*; tan es así que nace el Héroe Romántico. La *naturaleza*, el *exotismo* y el *amor* son parte de los temas principales de este período.

Se da el poema en varias formas:

- A) El *poema sentimental* (el amor, la religión, la meditación)
- B) El *poema descriptivo* (el paisaje)
- c) El *poema narrativo* (anécdotas históricas)

Sus representantes latinoamericanos más importantes son Esteban Echeverría, José Eusebio Caro, José Antonio Maitín, Rafael Pombo, Gregorio Gutiérrez González, Manuel Acuña, Víctor Andrade, Juan Antonio Pérez Bonalde, Juan Zorilla de San Martín.

3.3.2.3.NATURALISMO Y REALISMO

Cabe explicar, inicialmente, el hecho de que la concretización de las corrientes literarias no sólo depende la concepción estética que tenga de si mismo el autor y tenga la obra, sino de la interpretación que los expertos y críticos literarios hacen de ella a partir de una distancia propia de su génesis. Por eso no se extrañe que tanto el Neoclasicismo, el Romanticismo, así como el Naturalismo y el Realismo, estén situados en la región latinoamericana, tan cercanos que parecen confundirse en el tiempo.

Si bien el Romanticismo fundó el individualismo de los americanos, a partir de su concepción intimista. También es cierto que sólo en el contexto social posterior a la Independencia, puede darse el crecimiento de las corrientes tales como el Naturalismo y el Realismo.

Con bases en el socialismo, el anarquismo, el positivismo filosófico, conforma con nombres tales como Balzac, Dickens, Gogol y Tolstoi los pilares de esta corriente literaria. Recordemos que esencialmente el Realismo es una especialidad de la novela.

Al igual que el Realismo, y siendo heredero de sus bases de análisis y observación de la sociedad, el Naturalismo, constructor de la “herencia biológica” como determinante del contexto y destino de los personajes que se involucran en la obra literaria, sostiene orígenes científicos y sociológicos, los que no pueden ser eludidos por los individuos.

Y de la misma forma que el Realismo, el Naturalismo, se expresa en la novela. Es de esta forma que la temática general de estas obras, deriva desde los problemas de étnico migratorios, hasta confrontaciones raciales dentro del contexto pseudo institucional de los nuevos países.

La característica del Naturalismo que asegura que el individuo es determinado por el contexto, y depende y está supeditado a éste, por herencia biológica, también, fuera del cientifismo adulterado que admitía, es una perpetuación de condiciones de clase en la sociedad de su época. Así establecía que la condición del hombre no podría ser alterada sustancialmente, porque existían circunstancias implícitas que lo impedían.

3.3.2.4.MODERNISMO

Este movimiento literario se ve influido por el Romanticismo, el Prerrafaelismo, el Parnasianismo, el Simbolismo, y personalidades como Allan Poe, Whitman, y Nietzsche.

La primera etapa del Modernismo es conocida como *Preciosismo* y se caracterizó por el arte desinteresado, alejado de la realidad mundana. Y por consecuencia las características más notorias del Modernismo son: la *elaboración de formas*, los *nuevos metros y nuevos ritmos*, *amor a la elegancia*, *exotismo* y *juego de la fantasía*, *arte puro* o desinteresado.

En la segunda etapa conocida como *Mundonovista*, los ojos de los poetas se vuelven hacia las raíces hispánicas del arte, también al compromiso con los problemas sociales y políticos. Se conocen además de estas etapas, tres corrientes del Modernismo: la primera es la *Europeizante*, la segunda la *corriente Española*, y la tercera la *corriente Americana*.

Los principales representantes del Modernismo son José Asunción Silva, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Rubén Darío, como su principal estandarte; los más importantes de la segunda etapa son (y no por eso los únicos) Eloy Nuñez, Froilán Turcios, Aquiles Echeverría, Virgilio Dávila, Darío Herrera, Rufino Blanco

Bombona, Ricardo Feyre, Amado Nervo, Herrera y Reissig, Santos Chocano y Leopoldo Lugones.

3.3.2.5.POSTMODERNISMO

Como sucede con la mayoría de acontecimientos sociales y culturales, siempre se presentan etapas de transición entre una época y otra, primero por que el mundo artístico como cualquier otro, requiere de interpretaciones previas y análisis que elaboran nuevas formas de considerar la realidad y sus elementos.

El *Postmodernismo*²⁴ se sitúa entre el final de la corriente modernista y el origen de las vanguardias en Latinoamérica.

Características del Postmodernismo:

1. La búsqueda de la sencillez poética, alejada de la mitologización de la realidad.
2. El lirismo romántico de la mujer.(Delmira Agustini, Ibarbourou, Storni, Mistral)
3. Lo pintoresco de la ciudad.
4. Regreso a los temas humildes de la patria, y el valor de la tierra.

El principal representante del postmodernismo en Guatemala, ha sido considerado Luis Cardoza y Aragon, aunque esto es muy limitado, puede precisarse que Cardoza y Aragon, constituye un espacio lírico muy amplio, donde no es posible construir muros de concepciones estéticas, menos en un intelectual que estaba tan abierto a las percepciones creativas.

²⁴ Aunque en la actualidad, el término *Postmodernismo* es nuevamente empleado, por muchos investigadores y librepensadores del mundo, es parte de una interpretación aún reciente, que puede ser confundida con el término en el contexto social de los inicios del siglo XX, donde significó la etapa transicional, y no un suceso cultural integral como lo plantea Vattimo. Además, es indispensable comprender que el Postmodernismo no es un acontecimiento puro en el ambiente artístico, y que se ha planteado terminológicamente así, más por moda, que por sustancia. Es de tal incidencia polémica, que bien puede creerse que su difusión como tal, es determinado por su rasgos y no por sus esencias. Claro que siendo reciente puede ser considerado prematuro.

Ramón López Velarde, Porfirio Barba Jacob, Luis Llorens Torres, Enrique González Martínez, entre otros de sus miembros.

3.3.2.6.VANGUARDIAS

Como siempre, el ser humano construye y destruye su realidad, así también el artista, y en este caso, el poeta, hace algo parecido, como reflejo no sólo propio de su percepción del mundo, sino también como rechazo a la misma evidencia en la que se ve ante la sociedad.

Las Vanguardias (el Vanguardismo) surgen por la época trágica de las dos Guerras Mundiales suscitadas en Europa y Asia, y que repercuten en todo el mundo. A nivel económico, la guerra se vuelve una industria muy rentable para los países como Estados Unidos, y con ellos, en otras partes del mundo inicia la competencia armamentista, que luego llegará a convertirse en el negocio más grande, y que más vidas ha cobrado.

Este contexto influye en la concepción de los poetas, sus obras se vuelven hacia sus agresores institucionales, el nacionalismo nazi, el fascismo de Musolini, y el racismo *in extremis*, son condiciones en el mundo, que a pesar de estar del otro lado del continente americano, son trascendentales para la adopción inmediata de las corrientes vanguardistas de Europa.

Sus características son

1. Los nuevos contenidos que imponía la vida moderna (la ciudad, la fábrica, el obrero).
2. Imagen poética irracional, desvinculada de relaciones lógicas.
3. La búsqueda de los fondos automáticos del subconsciente.
4. Las rápidas asociaciones libremente vinculadas.

5. Colaboración entre plástica, artes gráficas, cinematográficas, y la poesía.

Niegan construcciones morfosintácticas, semánticas y la teoría tradicional heredera del modernismo. Aunque algunos de sus primeros representantes no verían las calamidades bélicas de las Guerras Mundiales por completo, serían pilares conceptuales de esta corriente, tal es el caso de Vallejo, Huidobro; además de Mariano Brull, Ribera Chevremont, Jorge Luis Borges, Pellicer, Gorostiza, Nicolás Guillén, Villaurutia, Carrera Andrade, Pablo Neruda, Manuel del Cabral, Pablo Antonio Cuadra.

Se Resumen los movimientos de vanguardia más importantes

- a. El *Creacionismo* en Chile. (Vicente Huidobro (1893-1948)). Concibe que se deben humanizar las cosas, hacerlas íntimas, se tiene que creer en la imagen poética, poseedora de vida autónoma. Lleno de neologismos, enumeraciones caóticas, juegos caligráficos, combinaciones tipográficas.
- b. El *Ultraísmo* (Jorge Luis Borges (1899-1987)). Culto de la metáfora para vincular realidades distintas y antagónicas. Suprime nexos lógicos, despoja al poema de métrica y rima, narración anecdótica. Abolición de signos de puntuación. Movimiento literario abierto a las nuevas corrientes estéticas.
- c. El *Pancalismo* (Luis Llorens Torres (1878-1944)). Este escritor puertorriqueño reúne en su *Revista de Antillas* a jóvenes poetas que concebían su mundo estético literario por la denominación de “todo es bello”.
- d. El *Postumismo* (Domingo Moreno Torres). Este movimiento estético literario, el primero en República Dominicana, se genera como un germen híbrido de las corrientes vanguardistas que recorrían el pensamiento literario de Latinoamérica y promueve por su constitución diversidad de visiones.

- e. *Los Nuevos* en Colombia (de Greiff, Luis Vidales, César Uribe). Constituidos en el año 1920, reunidos en Bogotá, su proyección estética se funda de forma semejante a una actualización de las corrientes de vanguardia que influían en Latinoamérica.
- f. *Poesía Pura* (Mariano Brull). Es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Con su obra *Poemas en Menguante* (París, 1928) introduce esta corriente. Además de ser el creador de la “Jitanjáfora”.
- g. *Simplismo* (Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo). Poesía experimental asociada al indigenismo, utiliza los juegos caligramáticos y tipográficos. Bautizado como “simplismo” desde Argentina, por el poeta peruano Alberto Hidalgo.
- h. *Estridentismo* en México (Maples Arce, List, Arqueles Vela –guatemalteco-). Este se forma bajo las teorías del Futurismo de Marinetti. El estilo moderado de la literatura era nocivo para el verdadero arte del nuevo siglo. Arqueles Vela – escritor guatemalteco radicado en México- forma parte de este grupo.
- i. *Martinfierrismo* en Argentina. Reunidos en la *Revista Martín Fierro*, escritores de la generación del 1900, emplean el humor contra las reglas de la literatura, arte desinteresado de la realidad inmediata, adoptaron algunas características del ultraísmo.
- j. *Poesía Negra*²⁵ (Nicolás Guillén, Luis Pales Matos). Poesía dialectal de una raza oprimida se transforma en poesía social de airada denuncia política, además

²⁵ Estas últimas dos manifestaciones poéticas no son precisamente vanguardistas con respecto a la herencia europea, sino modificaciones esenciales de la cultura latinoamericana, y su ampliación expresiva hacia sectores sociales menospreciados desde tiempos de la conquista y que iniciaban a restituir su lugar en el campo de la literatura de su región. Algo similar ocurre actualmente con la poesía indígena, o “maya”.

interpreta problemas humanos que se universalizan. El tema del negro africano, inicia con Luis Pales Matos con su libro *Pueblo Negro* (Puerto Rico, 1926) y continúa con Nicolás Guillén y sus obras *Motivos de son*(Cuba,1930), *Songoro Cosongo*(Cuba, 1931) y *West Indies Ltd.*(1934).

- k. Poesía Antillana y *Poesía Continental* (Manuel del Cabral) En la Poesía Antillana, el protagonista es el negro afro-antillano, con el libro *Trópico negro* (1942); en la Poesía Continental de mayor amplitud temática y geográfica, el protagonista es “el compadre” que celebra a la tierra en armas y la lucha contra las injusticias, en el libro *Compadre Mon* (1943).

3.3.2.7.POSTVANGUARDISMO

En el postvanguardismo, los poetas se ocuparon más de hacerse de lenguajes coloquiales que desnudaran al individuo cotidiano de la urbe y la tierra, además, ninguno buscó a partir de inicios de la segunda mitad del siglo XX, para integrarse a algún movimiento específico, cada cual hizo su camino, su lenguaje, sin dejar de pertenecer a un contexto amplio, sin fronteras nacionales, sino condiciones culturales natas en todos los lugares.

Sus rasgos más destacados han sido los siguientes: Toda *obra puede ser interpretada* por el lector a partir de su consideración individual, y no así con una estructura dada que no puede ser construida nuevamente; *lo prosaico* es un elemento que enriquece el lenguaje poético y construye el estilo del poeta, nos sólo en su realidad sino en la colectiva; *forma de testimonio, denuncia, instrumento creativo de conciencia y realidad*, la poesía rompe sus límites psico-proyectivos (la influencia freudiana en la poesía

de vanguardia establecía una dimensión estética que podría ser insalvable no sólo por el artista²⁶), se forma la ironía y la síntesis poética.

3.3.2.8.EL FIN DE MILENIO ¿Y LA POESÍA?

Si bien, toda Latinoamérica, ha sido testigo, víctima y protagonista de las más crudas peleas civiles, bélicas, en las últimas décadas, esto ha significado en el campo cultural, la persecución, el asesinato, el exilio y la cacería política de los artistas, no sólo poetas, sino de aquellos librepensadores que vieron en las condiciones institucionales de nuestros países, la continuación de las desigualdades sociales que serían los detonantes de las guerras internas y de la fragmentación ideológica de sus pueblos.

Pablo Neruda se cuestionó en su obra “Para nacer he nacido” acerca del destino de la poesía en el año 2000, la realidad poética actual de la poesía, es una transmisora de los sucesos de posguerra, la restitución de la diversidad cultural, la defensa integral de la identidad y de los derechos tanto históricos como individuales.

Aunque parezca precoz el intento por establecer ya los elementos que constituyen la poesía de estas últimas décadas, no deja de ser indispensable para comprender y establecer las propiedades de nuestra cultura literaria. Pero que será marcada por el despotismo, la intromisión extranjera, el militarización de la sociedad civil, y el desequilibrio administrativo de nuestra región en perjuicio nuestro.

²⁶ Véase los estudios de Hauser, Arnold; en Introducción a la Historia del Arte. Editorial Guadarrama. España.

3.3.3.1.EN GUATEMALA

Guatemala es un país que significativamente, transmite una historia milenaria, civilizaciones reconocidas a nivel mundial, y una riqueza literaria que ha sido ya protagonista internacional.

No se hará una descripción general de la poesía durante los más de cinco siglos a partir de la invasión de los conquistadores, sino sólo un esbozo de los más importantes.

3.3.3.1.1.POESÍA GUATEMALTECA

En la poesía Guatemalteca se inicia con el **Popol Vuh** (anónimo) de origen indígena y transmitido a nosotros por Fray Francisco Ximenez. Le sigue Rafael Landivar con **Rusticatio Mexicana**. José Batres Montúfar, Dieguez Olaverri, Ismael Cerna, Rafael Arévalo Martínez, Magdalena Spinola, Malín D´echeveris .

Así como de el Premio Nobel de Literatura Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Arqueles Vela, David Vela, César Brañas, Antonio Brañas, Francisco Méndez, Alberto Vásquez, Angelina Acuña, Alaide Foppa, José Luis Villatoro, Marco Antonio Flores, Méndez Vides. Además de Francisco Morales Santos, Ligia Bernal, José Hernández Cobos, Isabel de los Ángeles Ruano, Julio Fausto Aguilera, Miguel Ángel Vásquez, Otto René Castillo, Roberto Obregón, Otto Raúl González, Raúl Leiva, León Aguilera, Luz Méndez de la Vega, Margarita Carrera, Hugo Cerezo Dardón, Manuel José Arce, Flavio Herrera, Oscar Arturo Palencia, Mario Payeras, Enrique Juarez Toledo, Luis de León, Rafael Sosa, Rigoberto Bran Azmitia, Ana María Rodas.

A la poesía guatemalteca se le dio un rasgo particular en el que se le determinaba por generaciones decimales, a partir de 1910, aunque esto no fue continuo hasta los finales del siglo XX, si dio una pauta para comprender sus características y a sus integrantes.

La variedad y la calidad poética crecen y aumenta, aunque no sea posible mencionarlos a todos, porque no es ese nuestro objetivo, sean éstos los que participen en la poesía nacional con mayor reconocimiento editorial, aunque a las omisiones no les justifique su calidad o no, que está considerada por otros elementos y no por sus niveles de masificación editorial (que esa ya es una circunstancia totalmente ajena a la estética literaria).

3.3.3.1.2.LUIS ALFREDO ARANGO EN LA POESÍA

El poeta, pintor y escritor conocido en vida como Luis Alfredo Arango, nacido en Totonicapán, en el año 1935, miembro incansable del Consejo Asesor para las Letras del Ministerio de Cultura y Deportes, y voluntario siempre de proyectos literarios, colaboró y realizó antologías literarias, no sólo en el campo poético, también en el narrativo.

Con una bibliografía muy amplia, desde la que se incluyen sus obras poéticas (*Brecha en la sombra, Papel y tusa, Boleto de viaje, Arpa sin ángel, Dicho al olvido, Grillos y tuercas, Archivador de pueblos, El zopilote biónico, Memorial de la Lluvia, Animal del monte*), sus ilustraciones para libros y revistas, así como colaboraciones en revistas nacionales como extranjeras. Recibió el Premio Nacional de Literatura por el Gobierno de la República de Guatemala como reconocimiento a su obra literaria. Así como diversos reconocimientos nacionales, y ha sido traducido a varios idiomas. En México se le conoce por su obra “El país de los Pájaros” obra escrita para niños que ha tenido una buena recepción entre el público lector de ese país.

3.3.3.1.3.SU OBRA Y SU VISIÓN ÍNTIMA

Para comprender su trabajo, no hace falta comprender su ausencia. Durante una de las pocas entrevistas documentadas en una investigación científica de crítica literaria, realizada por el Escritor y Catedrático Universitario Lic. en Letras Enán Moreno Martínez, Luis Alfredo Arango afirmó que hablar de si mismo le parecía “*estar hablando de alguien que estaba muerto*”, quizá esta consideración propia del poeta, sirva de parámetro inicial. Aunque cada interpretación que el ser humano hace de sí mismo se construye con su entorno, posteriormente, en el año 1997 en la revista *Algarero Cultural No.2* se publica en la página 6 y 7 “Apuntes para una entrevista”²⁷, donde Luis Alfredo Arango, escribe “*No soy poeta, ni literato. Solamente soy alguien que escribe con ira, con dolor, con emoción, para constatar que estoy vivo.*” El cisma principal en esta publicación sin duda alguna lo es la que dice “*No tengo <biografía>. Compadezco a los estudiantes que tiene que aprender fechas y nombres de memoria: cuándo nacieron, cuándo murieron y qué <títulos> publicaron los monstruos de la literatura. La literatura es arte; es para disfrutarla, no para <estudiarla> como si fuera la tabla periódica de los elementos, o la taxonomía del reino animal*”

Además de incluir percepciones acerca de la legitimación o no de las instituciones académicas, también existen planteamientos políticos, sociales, que abren el mundo y la visión que Luis Alfredo Arango tenía de su tiempo.

3.3.3.1.4.SUS INTERPRETACIONES

Como complejo es el mundo, complejo es el criterio del hombre y más aún, el del crítico literario. Siempre a partir de la obra misma, la *Editorial Cultura*²⁸ publica en su revista *Algarero Cultural No.4* del año 1999, página 61; la nota correspondiente a sus publicaciones editoriales donde presenta la obra *Animal del monte*, de la cual indica “*El universo poético de Luis Alfredo Arango (Totonicapán, 1935), particularmente el de su nuevo libro Animal del monte, está construido sobre las realidades profundas en la vida del hombre, como el amor, la muerte, la historia y, sobre todo, el paisaje de Guatemala, este último cada vez más ignorado por causa de novedades, a veces baladíes, que invaden el mundo contemporáneo con una rapidez de vértigo.*”

3.3.3.2. PRELIMINARES DEL ESTUDIO DE ANIMAL DEL MONTE

En la obra objeto de estudio, hemos considerado sus partes integrales como constituyente de la elaboración y construcción, para los elementos de sustentación teórica. Así será consecuencia su interpretación, de la correcta elaboración crítico-científica.

Los rasgos poéticos que de esta obra pueden obtenerse siempre serán relativos al método empleado, aunque esto no reduzca, limite o menosprecie cualquier otro que pudiera obtenerse de bases metodológicas distintas.

Quien conciba la obra de estudio como un elemento dado e inaccesible en el futuro por la crítica literaria, hace desmerecer en el arte, y sobre todo en la literatura, la autenticidad estética que debe poseer, para ser una expresión humana que alcanza los niveles de valoración necesarios.

²⁷ Véase Anexo 1.

²⁸ Véase Anexo 2.

4. *Animal del Monte* y Estética de la Recepción

4.1. DE LA OBRA Y LA CRÍTICA COMO INTÉRPRETE

Como las consideraciones críticas de las diversas especialidades del arte, en el campo de la literatura, es indispensable que las interpretaciones que se realicen sean acordes a los postulados.

Con esta base, la obra de Luis Alfredo Arango ya pertenece a un espacio determinado en la literatura guatemalteca, no sólo como referente de formación, comprensión y valoración de la cultura guatemalteca, sino además, de una evolución propia de la percepción poética del tiempo actual.

Cada uno de los poemas que a continuación han sido estudiados proceden de la etapa final de su producción poética, por lo que cabría considerar que su obra estaba en el punto de madurez máximo.

No es posible permitir que se acredite completamente al resultado de este estudio generalizaciones sobre la totalidad de la obra poética de Luis Alfredo Arango, pero si, el hecho de constituirse en un aporte contemporáneo para su conocimiento crítico y estético.

4.2. LOS POEMAS DE ANIMAL DEL MONTE

El contenido de *Animal del Monte* incluye el poema homónimo del que se titula el libro, así también, contiene sesenta y tres poemas en total, divididos en tres partes, la primera *EL SANTO OFICIO* contiene seis poemas, la segunda *INFORMES SOBRE EL TIEMPO* contiene siete poemas, y la tercera *MASPOEMASPOEMASPOEMASPOEMAS* los cincuenta poemas del total de libro.

4.2.1.EL SANTO OFICIO

Este poema pertenece a la primera parte del libro, y es además de homónimo de la parte titulada igualmente, uno de los textos poéticos esenciales de esta obra por su proceso elocutivo que explicaremos a continuación.

4.2.1.1. EL TEXTO

**Que el poeta no trabaja
que se pasa los días
mirando el mismo cielo siempre,
los mismos árboles
desde la ventana en blanco...**

**Que no
que la ventana es roja y es azul,
que es gris y anaranjada;
-según la hora y la estación-;**

**que el cielo y los árboles
no son los mismos nunca,
que siempre tienen
algo nuevo que decirte,**

**que cuando el poeta
no hace nada
entonces es
cuando está trabajando.**

**Para un amor platónico
-o sea: nada en dos platos-,
poeta usado solicita**

**una musa joven:
de preferencia, gordita, con
ojos de caramelo;
nuestro amor será bonito,
con sabor de limonada
(nada de nada)
solo para ejercer
el santo oficio.**

Algunos rasgos y elementos de este texto poético son: su rima es asonante, su métrica versual es libre, así como está compuesto por 28 versos, divididos en dos apartados indicadas por una grafía lineal.

En los primeros cinco versos existe un planteamiento retórico y estético en cuanto al quehacer del poeta. Trabajo no es sinónimo de la contemplación creativa que realiza el poeta. Énfasis en el antagonismo de la utilidad = acción física visible.

**Que el poeta no trabaja
que se pasa los días
mirando el mismo cielo siempre,
los mismos árboles
desde la ventana en blanco...**

En los siguientes versos (del sexto al noveno) desarrolla la negación que afirma en el primer apartado (primeros cinco versos), pero esto para contrarrestar su posible validez. Demostrando el beneficio de la observación intelectual.

**Que no
que la ventana es roja y es azul,**

que es gris y anaranjada;

-según la hora y la estación-;

En la estancia siguiente, la que comprende los versos del décimo al décimo tercero, el tiempo y la continua evolución de la realidad son uno de los planteamientos esenciales de esta parte. Pero este tiempo es capaz de comunicar las sensaciones poéticas.

que el cielo y los árboles

no son los mismos nunca,

que siempre tienen

algo nuevo que decirte,

Así es que en la parte final de este primer apartado del texto poético (del verso catorce al diecisiete) expone que sólo el poeta logra descubrir un punto paralelo de actividad vital, en su aparente inactividad física, aunque ésta es contrarrestada si se toma en cuenta que “*el acto de pensar*” es un hecho *en el tiempo psicológico* del siglo XX.

que cuando el poeta

no hace nada

entonces es

cuando está trabajando.

Este primer apartado, está construido por cuatro estancias, elevando su enunciación como una explicación verídica de lo que se hace o no en el proceso de creación poética.

En el segundo apartado, el cual está compuesto por una sola estancia, la que incluye los versos del dieciocho al veintiocho, el poeta desea evidentemente desvestir de ese carácter solemne su expresión poética, y lo logra integrando técnicas y recursos claramente

periodísticos en su discurso, esto con el fin de agudizar la identificación del lector con el texto de una manera rápida, conocida y con ciertos empleos caricaturescos que reviertan el sentido de términos aparentemente especializados (platónico), o coloquiales (limonada) de acuerdo a la necesidad expresiva del autor. Esto crea una lectura abierta y contrastiva.

Para un amor platónico

-o sea: nada en dos platos-,

poeta usado solicita

una musa joven:

de preferencia, gordita, con

ojos de caramelo;

nuestro amor será bonito,

con sabor de limonada

(nada de nada)

solo para ejercer

el santo oficio.

Así el poema, construido por los apartados que establecen dos polos de percepción distintos. El primero a partir de la problematización estética del “hacer poético” y su validez social. El segundo, caricaturizando el contexto masivo de la realidad del poeta y su génesis creativa.

Entre sus elementos métricos versuales, podemos indicar que existe un predominio de los versos hexasílabos (6), heptasílabos (5), octosílabos (5), eneasílabos (5); que en total suman veintiuno de los veintiocho versos totales del texto poético.

Su estructura versual es (Verso (Métrica)) : 1 (7); 2 (6); 3 (10); 4 (6); 5 (9); 6 (2); 7 (11); 8 (7); 9 (8); 10 (7); 11 (7); 12 (5); 13 (8); 14 (6); 15 (5); 16 (4); 17 (8); 18 (9); 19 (8); 20 (9); 21 (6); 22 (9); 23 (7); 24 (9); 25 (8); 26 (5); 27 (6); 28 (6).

Aunque esto no es determinante general del contenido estético, si es parte complemento de comprensión acerca de la capacidad sintética del texto lo que agiliza su lectura.

4.2.1.2. Elementos de Sobredeterminación del Texto (EST)

Por razones prácticas se emplearan las abreviaturas indicadas en los sub incisos, para precisar las características de los textos poéticos.

Los **EST** del poema “*El santo oficio*” se encuentra en esencia el contenido atribuido a la sensorialidad de la poesía.

Así mismo, las siguientes características que se establecen para integrar los **EST** de cada texto, es decir el Código Lingüístico (**CL**), la Estructura Temática (**ET**), y los Modelos Interferentes de Descripción (**MID**), se describen individualmente pero respaldan en conjunto lo determinado aquí.

4.2.1.2.1. Código Lingüístico (CL)

El **CL** que posee este poema está determinado por el empleo del idioma castellano con base en su función de transmisión discursiva. No sólo se puede establecer por el uso de construcciones morfosintácticas de este idioma, sino además, por elementos nativos de su contexto socio-cultural donde domina éste como instrumento comunicativo oficial.

4.2.1.2.2. Estructura Temática (ET)

Para la determinar la **ET** podemos partir de su nivel formal, desde el título, que refleja, sustenta y valida el contenido del texto poético “*El santo oficio*”, es además una construcción coordinada como una referencia de la totalidad de la primera parte del libro, así como del rol vital del poeta, quien además de ser sustancial en quien la realiza, se institucionaliza desde una cristianización de su papel, primero por que en la *Religión Católica Cristiana* existe la denominación²⁹ de “*santo*”³⁰ para aquellas personas que han obtenido el grado tal, como resultado de sus actos de fe y su influencia en la traslación divina hacia el hombre; así es que al adjudicarle el valor de “*santidad*” a un “*quehacer*” humano, *mistifica* al que la practica, también por ende, *mistifica* su obra, su creación.

No hay duda de que esta **ET**, no sólo domina en el primer apartado, sino que se construye contractivamente sobre la heterogeneidad del presente urbanizante del mundo que expone el segundo apartado. Tal es el resultado que el segundo apartado tiene las claras características de un anuncio de clasificado de periódico:

- a. El poeta “solicita” (“*poeta usado solicita*”)
- b. El poeta describe “a quién necesita” y “cómo” (“*una musa joven / de preferencia, gordita, con ojos de caramelo*”)
- c. El poeta explica “para qué” (“*para ejercer el santo oficio*”)

²⁹ No es la única religión conocida en el mundo que aplica tal interpretación sobre un individuo, pero es la que domina en el contexto social latinoamericano, seguido en porcentaje de practicantes sólo por una derivación más reciente, emigrada de las corrientes de Norteamérica, conocida en la actualidad como Evangélicos; aunque éstos no tengan en percepción muy directa la interpretación Católica. Basta con marcar las distancias de sus puntos de visión de fe para comprender que en Centro América y Guatemala, se sigue en relevancia.

³⁰ Véase lo expuesto por Van der Leuw en *Fenomenología de la Religión*. FCE. México. pp.227

4.2.1.2.3. Modelos Interferentes de Descripción (MID):

El **MID** pertenecen al nivel de la interpretación semántica, podemos afirmar que los Campos de Imagen, referentes principales de este texto poético, son en su orden por dominio validez e intensidad:

- A. Inmovilidad = Inutilidad Vrs. Contemplación = Abstracción Intelectual
- B. Trabajo = Actividad Física Vrs. No Trabajo = No hacer nada físicamente visible.
- C. Función Económica Vrs. Función Estética

Así se hace indispensable indicar que el empleo de un discurso donde la contraposición de palabras homófonas, aunque unas sean elaboradas desde la base del plano sintagmático (platónico = pla-tó-ni-co = **pla** – **to** = pla – tos = platos), y otras desde su elaboración compuesta (limonada = li-mo-na-da = **na** – **da** = “nada de nada”); y que su efecto de reversibilidad que desequilibra continuamente el texto poético, no sólo es el ejemplo de la reelaboración de la comprensión del texto poético.

Con esto puede considerarse como parte del estilo poético de este texto el elemento consonántico de sus estructuras discursivas fundadas en la homofonía antes descrita.

4.2.1.3. Horizonte de Expectativas Histórico (HEH)

El **HEH** de este poema está constituido por el mundo poético culminante del autor. Ya tiene perspectivas donde el texto poético, remite a la etapa máxima de madurez de comprensión existencial de la poesía del autor, su manifestación metapoética lo explica. Además no es contrastado con la distancia demasiado amplia entre su publicación y el presente estudio. Donde su temporalidad no ha roto los ejes de su lectura y su creación.

4.2.1.4. Determinar el Origen de la Obra (DOO)

El **DOO** en este caso específico y en los siguientes poemas, será referido al origen del texto poético como obra individual del estudio. Así es que al **DOO** de este texto poético parte no sólo de su forma en el contenido específico por su validez que resulta primordial en la obra total, no sólo por ser el poema titular de esta parte del libro, sino además por ser significativamente esclarecedor de la poética del autor. Los rasgos metapoéticos ya indicados en el **HEH**, posibilita en este inciso, indicar las fronteras estéticas del poema. Su límite está considerado por su enfoque. La dicotomía surgida desde inicios de la industrialización económica de la sociedad y por ende la consolidación del arte burgués, es tal el dilema entre el mundo estético de la literatura y el de la vida humana, polarizadas por sus propias circunstancias globales.

4.2.1.5. Corte Sincrónico de la Obra (CSO)

El **CSO** esencial de este poema es el que lo traslada al presente, con un corte temporal relativo de seis años al de su aparición pública impresa, y que además construye referentes que no son físicamente finitos, sino interpretativos.

Esto significa que su concreción se ha determinado por la creación de obra poética como tal, así es que, relativo a la obra *Animal del monte*, y como se explica adelante en el poema homónimo al título del libro, es producido con un sentido propio de hacerse público.

El elemento de que su referente no es físicamente finito se plantea en el sentido de que la posibilidad de extender el valor significado del texto poético, no depende de razones de finitud, sino de la “*acción de leer*” el texto poético, como paso inicial a la “*acción de creer*” el discurso y sostener en el contexto tales valores expuestos. Véase el **HEV**.

4.2.1.6. Horizonte de Expectativas Vigente (HEV)

En el **HEV** se concluye que el texto poético traslada su status estético (santo oficio = el poeta como artista mistificado) quizá asegurando así la permanencia de los elementos que sostienen el criterio de la obra, su origen, validez y permanencia.

4.2.1.7. Determinar el Contexto del Lector (DCL)

Al **DCL**, no sólo complementamos el **HEH**, sino además el **DOO**, porque como referentes complementarios, coadyuvan a comprender tales elementos de la obra. Por lo que este **DCL** corresponde a un escenario crítico literario donde el texto poético es analizado a partir de su construcción literaria, considerado individualmente para su explicación y también, propuesto como indicador de las posibilidades poéticas del contenido general de la obra que lo incluye.

Por lo que el escenario poético de este texto se conduce por la inmanencia de la proyección trascendental del oficio lírico.

4.2.1.8. Cortes Sincrónicos (CS)

Los **CS** de la investigación, incluyen, desde la reelaboración teórica de las bases de la misma estética de la recepción, no sólo por su validez, sino en el análisis mismo, además de la predominancia que toman los elementos paradigmáticos en el estudio poético, por su relevancia en la concepción amplia del poder evocativo del poeta, sino además de su capacidad pronunciativa.

Por ello el poeta está en el lugar de concebir en su quehacer una representación de santidad, o por lo menos, llegar a ser comprendido desde esa perspectiva.

4.2.1.9. Modelo Situacional Básico (MSB)

El **MSB** se establece a partir de tres características intrínsecas en el texto poético:

A. ROLES: *Poeta* como *trabajador* desempeña un *oficio* que es significativo de *santidad*, pero que está en contraposición con la validez social de su *trabajo, oficio, y santidad* en el plano de la realidad no considerada desde la formación estética.

B. TIEMPO: El tiempo se elabora en cada apartado de una manera distinta.

A) Intemporal –finito – permanente – sucede por transmisión cultural (herencia);

B) Existencial – cotidiano – normal.

C. LUGAR: Al igual que con el Tiempo, el lugar está especificado en cada apartado del texto poético de la siguiente forma:

A) Sociedad contemporánea temprana vista desde el plano dialéctico de la capitalización de la actividad humana;

B) Sociedad contemporánea tardía, por el dominio de la masificación de las estructuras de información y la vida.

4.2.1.10. Modelo Normativo Básico (MNB)

El **MNB** se establece de manera semejante al **MSB** a partir de tres características pero que se desarrollan en un plano distinto, las cuales son:

A. MÁXIMAS: La vocación del arte es un acto no común, incluso irrepetible, de características místicas. Esto no es traducible en la rentabilidad de otras vocaciones pseudo místicas (la capitalización de la fe en la sociedad actual), así es que, el poeta, no abandona su posición en el espacio social, su lugar en la estructura socio-cultural, y su posición pública.

B. VALORES: El arte literario, el poético en este caso, no depende de lo socialmente rentable, sino de lo estéticamente potencial de la vida, ésta comprendida como la diversidad latente de sus elementos, los que interaccionan simultánea y continuamente.

C. SANCIONES: No hay arte que sea tal, si es económicamente remunerado en su origen esencialmente vital y estético. La condición del poeta entonces, como artista, no sobresale por su condición editorial, sino por sus condiciones innatas de creador y generador de poesía. Aunque esta sanción es casi enfática, no parece exageradamente determinante de ciertas excepciones.

4.2.2. ANIMAL DEL MONTE

A este poema cabe la característica inicial de ser el poema que así mismo titulado da identidad propia al libro como tal, así es que, su relevancia no es concomitante con el de su construcción, sino además desde la percepción de que el poema constituye la parte medular de un lugar común para la obra poética desde la que evoca el autor los elementos que rodean su propuesta. Poema que pertenece a la tercera parte del libro, expone la diversidad existencial del lenguaje poético del autor.

4.2.2.1.EL TEXTO

**EL ANIMAL DEL MONTE es este libro que usted
puede llevar cómodamente en su matate (léase
morral, “sleeping bag”, mochila);
póngalo debajo de su almohada;
no le causará ningún problema o maleficio
sino todo lo contrario;
lo libraré de malos aires (“librar” viene de “libro”)
lo libraré del humo negro y del
maldito olor a dísel;
léalo debajo de algún palo volador, palo de
nance, palo de guayaba (de cerezo no
porque podría indigestarle).
Este libro es el Animal del Monte,
tan simple,
tan sencillo.**

**Busque un llano verde tierno,
lo más cerca que pueda de las 5 de la tarde
y tírese tranquilamente boca arriba,
como si fuera aquel poeta
pintado por Marc Chagall;
mire el cielo
póngase algodón en los oídos,
acuérdese del Salmo 23,
acuérdese que somos como dioses,
perfectos,
hermosos animales...**

**(repita este ejercicio tantas veces
como sea necesario).**

En la primera estancia que comprende del verso primero al tercero, existe una presentación cuasi formal del contenido del texto, relativo a la obra poética como tal, así es que también, la obra y el poema se constituyen en el hecho poético, su poesía se elabora por la coexistencia metapoética.

**EL ANIMAL DEL MONTE es este libro que usted
puede llevar cómodamente en su matate (léase
morral, “sleeping bag”, mochila);**

La segunda estancia poética, del verso cuarto al noveno, se construye una muestra de las facilidades de la ubicación física en la que puede situar al objeto poético (el libro titulado “*Animal del Monte*” y no otro) por las circunstancias de su cotidianidad, así es que rompe identidades semánticas de términos adoptándolos a los del contexto del autor, a su código poético (esto lo veremos más ampliamente en la Estructura Temática (ET) y los Modelos Interferentes de Descripción (MID)). Su técnica consiste en alterar la relación de *ser (ante) el objeto* descrito.

póngalo debajo de su almohada;

no le causará ningún problema o maleficio

sino todo lo contrario;

lo libraré de malos aires (“librar” viene de “libro”)

lo libraré del humo negro y del

maldito olor a diésel;

En la tercera estancia, del verso décimo al décimo segundo, se presenta el discurso poético como un instructivo para leerse el contenido del poema, énfasis nuevamente en el nivel metapoético de la lírica del autor, advirtiendo los riesgos sintomáticos que provocaría el no adecuado cumplimiento de tales normativas de lectura. Nótese la especificidad sobre los objetos o seres que integran el discurso, así como la denominación espacial que les da dentro de la imagen del mundo al que evoca para situar al lector dentro de ese escenario. De ahí el énfasis en puntos físicos próximos a un “*palo volador*”, “*palo de nance*”, “*palo de guayaba*”.

léalo debajo de algún palo volador, palo de

nance, palo de guayaba (de cerezo no

porque podría indigestarle).

Dentro de la Cuarta estancia poética, del verso décimo tercero al décimo quinto, se reconstruye el inicio del poema, volviendo en un círculo semántico, recurrente dentro de la posibilidad para enfatizar el sentido, lugar, y espacio del objeto que se tiene ante la vista (el libro “*Animal del Monte*”), su metapoesía se configura así, para la previsualización del ser del objeto estético en tanto obra literaria.

**Este libro es el Animal del Monte,
tan simple,
tan sencillo.**

Con la formulación antes descrita de la expresión poética, introducida hacia niveles de autoconcepción y desvelamiento literario frente a su posibilidad intencionada de lectura, se complementa la quinta estancia, del verso dieciséis al veintiséis.

Esta etapa del discurso retoma el nivel de instruccionalidad hacia el lector, el que tiene la obra en sus manos, el que la adquirió y posee la posibilidad de acceder a sitios estimados por el autor, determinados por él en una clara concepción de su estado y su postura de un “*poder estar en*” para que el texto en sí mismo tenga validez.

Además de concebir en el ambiente, metalenguajes o concepciones abiertas a otros niveles de la percepción del arte, dejando *metalecturas* (tomando en cuenta que aquí se percibe *metalectura* como una acción de leer otros niveles de la creación estética en el ámbito del arte, tal es el caso de las artes plásticas, así como percepciones de orden religioso al establecer contextos específicos de interpretación del punto donde situar al lector, y de qué forma puede establecerse la imagen propicia o idílica del espacio y de la condición del individuo durante su proceso de lectura).

**Busque un llano verde tierno,
lo más cerca que pueda de las 5 de la tarde
y tírese tranquilamente boca arriba,
como si fuera aquel poeta
pintado por Marc Chagall;
mire el cielo
póngase algodón en los oídos,
acuérdesse del Salmo 23,
acuérdesse que somos como dioses,
perfectos,
hermosos animales...**

Podría concluirse que sus aportes específicos en esta quinta estancia son: detalles de posiciones geográficas, y físicas para usarse; citas anecdóticas de arte, de religión y de proposiciones estéticas de inicios del siglo XX.

Un elemento concreto de su poema, está construido sobre la existencia de un referente de la plástica de inicios de siglos XX, considerado un expresionista nato, pero contemporáneo más de los postimpresionistas europeos de los primeros cincuenta años del mismo siglo, este personaje es Marc Chagall³¹, pintor de origen ruso, que radicó en Francia la mayoría de su vida. Así es como establece otra línea de lectura paralela de su metapoésía, a partir de la analogía “*como si fuera aquel poeta/ pintado por Marc Chagall*”.

³¹ Marc Chagall (1887-1985). En *Historia de la Pintura Moderna* (1954); *Pintores del siglo XX* (2003); *Pintura Moderna* (1965); *Historia del Postimpresionismo* (1994).

La sexta y última estancia poética del texto lírico, se constituye en el eslabón que anuda y hace infinitamente repetible este acontecimiento del poema, su metapoésía se magnifica al grado de establecerse como una dosis propia de la existencia humana, con claros parámetros de orden terapéutico, se hace hincapié en la irremediable confiabilidad de este recurso de lectura establecida por el poeta en el nivel de su efectividad “*curativa*”.

**(repita este ejercicio tantas veces
como sea necesario).**

Con su empleo de expresiones establecidas en los niveles de la comunicación médica, su expresión poética radica en los apartados relativos a procesos de instrucciones de lectura del texto, su condición metapoética se crea para asegurar su correcta aplicación estética

Además de esto, su estructura versual es (verso (métrica)):

1 (13), 2 (15), 3 (8), 4 (11), 5 (14), 6 (8), 7 (16), 8(10), 9 (7), 10 (16), 11 (13), 12 (8), 13 (11), 14(3), 15 (4), 16 (9), 17 (15), 18 (13), 19 (8), 20 (7), 21 (4), 22 (9), 23 (8), 24 (11), 25 (3), 26 (7), 27 (11), 28 (7). Resulta claro que su condición versual no establece algún elemento primordial que sobrepase los niveles de sus propias concreciones discursivas.

4.2.2.2. Estructura de Sobredeterminación del Texto (EST)

Este poema posee rima asonante, con verso libre, sus 28 versos pueden establecerse a partir de seis estancias poéticas donde la *Estructura de Sobredeterminación del Texto* se establece de la siguiente manera, no sólo por sus rasgos sino por sus variables propias de la voz lírica.

4.2.2.2.1. Código Lingüístico (CL)

El **Código Lingüístico** de este poema a diferencia del primero, incluye características de migración del idioma inglés al castellano. Además agrega códigos que se refieren a planos de la comprensión estética y bíblica. Aunque estos dos últimos no tienen relación directa con el **CL** específico, sí son elementos relacionados por el empleo del **CL** para establecer dichas analogías.

4.2.2.2.2. Estructura Temática (ET)

La Estructura temática de este texto poético trata de presentarse como parte elemental en “*El Animal del Monte*” tal cual es, primero: un libro; segundo: un poema; tercero: un individuo; todo esto relacionado con el hecho de alteridad del autor.

Basados en los rasgos obtenidos podemos precisar que el poema esta compuesto:

- A. Presentación metapoética.
- B. Instruccionalidad del proceso de lectura.
- C. Retoma Discurso en inciso A), y amplia la construcción de su metapoésía.
- D. Retoma puntos del inciso C), así como agrega e intensifica la multiplicidad del espacio propicio para la comprensión del proceso de leer esta obra (“Animal del Monte”).
- E. Colofón de enfático valor unificador que refiere a la integridad de una lectura y su efecto en el individuo que la realiza.

4.2.2.2.3. Modelos Interferentes de Descripción (MID)

En este poema los Modelos Interferentes de Descripción son

A. Animal del Monte : ser vivo, salvaje, obra poética, objeto estético literario. Esto significa que el poema está construido con la manifestación latente de su lectura como obra estética, y estará en contacto con su propia autointerpretación.

- **“EL ANIMAL DEL MONTE es este libro(...)”**
- **“Este libro es el Animal del Monte,
tan simple,
tan sencillo.”**

B. El poeta : la poesía, el libro, el poema, el arte, la lectura. Su construcción deja espacios de concepción que no son adoptados por el lector, esencialmente porque el libro establece sus reglas, a pesar de no constituirse en sí mismo, en una cosa dada.

- **“léalo debajo de (...)”**
- **“lo libraré de malos aires (“librar” viene de “libro”) (...)”**
- **“Este libro es el Animal del Monte (...)”**

C. Dioses: humanidad, perfección, cultura, salvajismo, inmortalidad. El proceso de su concreción lírica se funda en gestar en el proceso de *ver en el texto*, el poder que guarda la expresión lírica, para generar en el sujeto.

- **“acuérdense que somos como dioses,
perfectos,
hermosos animales...(...)”**

Cabe agregar a las características ya descritas, la relación establecida por el autor en el texto poético, al construir su metapoética, desde el plano de relaciones etimológicas que se contradicen, en esta oposición establecen parámetros de su discurso como relativizador de la realidad mundana con la cultural: **lo libraré de malos aires (“librar” viene de “libro”)**.

Librar como equivalente de estados inmanentes en el individuo, que se construyen inicialmente con bases en la cotidianidad exótica de lo humano, propone las condiciones de un lugar donde el punto de percepción de su función recupera de lo esotérico la naturaleza (“*No le causaría ningún problema o maleficio*”), con respecto al término *maleficio* en torno a “*brujerías*”, “*hechizos*”, “*maldiciones*”, luego se expone como liberador (“*Lo libraré*”), con respecto a “*libraré*” por la sucesión de la estructura de los *Modelos Interferentes de Descripción (Los Campos de Imagen)* ya han fundado una percepción hacia lo *mágico-ritual*, y por tanto, inicialmente se considera que la palabra “*libraré*” no está en condición de lo que explica posteriormente el autor, sino en directo contacto con el término “*maleficio*”, este proceso de deshacer el discurso y dualizarlo, como ya lo planteábamos, corresponde a una proposición donde no sólo la técnica del empleo de la homofonía compuesta o simple (como sucede en el poema “El Santo Oficio”) genera en la lectura tales efectos, sino en la construcción de epítetos, y retruécanos líricos.

4.2.2.3. Horizonte de Expectativas Histórico (HEH)

El *Horizonte de Expectativas Histórico* de este poema se transfiere al lector, esencialmente porque el discurso adopta la persuasión para que el lector asimile su punto en relación al libro que lee. Inicia aquí el planteamiento *metapoético*, y el de su *metalectura*.

Al trasladar los planos posibles del creador (el poeta) en su proceso de escribir el poema, plasmar la poesía, y hacer parte de ésta al mismo lector.

4.2.2.4. Determinar el Origen de la Obra (DOO)

“*Animal del Monte*”, el poema, forma posiblemente uno de los textos finales escritos por el autor, aunque no específicamente el último, lo establece el mismo discurso metapoético, al afirmar el contenido, el fin, la función. Y los detalles esenciales de lo que es, sino un prólogo, una anunciación poética sin terminar en serlo completamente. Su concepción metapoética como ya lo habíamos considerado. Con sus alternancias puede construirse varias realidades que posibiliten en el proceso de su configuración, donde el establecer en el poema los planos estéticos (con referencias a Marc Chagall) y religiosos (el Salmo 23³²).

4.2.2.5. Corte Sincrónico de la Obra (CSO)

En el *Corte Sincrónico* de este texto poético puede ser el más reciente, relativo, al contenido, y al empleo de sus características. Aunque este no sería contundente, si aportaría al texto por su discurso, el factor exponencial directo del autor.

Por lo anterior, no es extraño entonces, que los poemas que son coincidentes a éste, tales como “*Mil novecientos sin cuenta...*” y “*Quien quita...*” se correspondan por sus **MID**, y pueda precisarse una posible concepción relativa.

³² “Puesto que el Señor es mi Pastor, tengo cuanto necesito. (2,3) Me da descanso en buenos pastos, y me guía junto a arroyos tranquilos. Si mi salud decae, El me restaura. Me ayuda a hacer lo que más resalte su honra. (4) Aún cuando atraviere el negro valle de la muerte, no tendré miedo, pues tú irás siempre muy unto a mí, protegiéndome y guiándome. (5) Me das delicioso alimento en presencia de mis enemigos. Me has recibido como invitado tuyo. ¡Tus bendiciones se desbordan! (6) Tu bondad e inagotable generosidad me acompañarán toda la vida, y después viviré para siempre contigo en tu hogar.” La Santa Biblia, La Biblia Al Día, ©1979; International Bible Society, Printed in England. pp.452.

4.2.2.6. Horizonte de Expectativas Vigente (HEV)

Si el *Horizonte de Expectativas Vigente* se reconstruye entre lo que se escribe en la obra y lo que se genera entre el lector al interpretarlo, por sus argumentos discursivos, podrá comprenderse que su horizonte en un entorno de deleite y no de estudio. Por lo que cabría admitir otra percepción, inicialmente porque sus mismos postulados discursivos tratan de fundar el ser, y el fin del texto mismo.

4.2.2.7. Determinar el Contexto del Lector (DCL)

El *DCL* de este texto poético es contemporáneo, sólo a partir de la inferencia cultural que sufre nuestra sociedad puede comprenderse el uso de términos como “*sleeping bag*³³”, donde se lee textual y entre comillas, quizá enfatizando su condición en el discurso poético. Dos décadas del final del siglo XX, donde el texto puede situarse a nivel de su construcción.

4.2.2.8. Corte Sincrónico (CS)

El *CS* de este poema remite a la construcción de su transposición elemental entre el contemporáneo y el anterior post vanguardismo, que en muchos casos fue un sitio temático donde la sobrevivencia se establecía como el núcleo existencial de su destrucción formal, ante la normativa heredada de otras corrientes, menos alteradas por el anarquismo

³³ del Inglés, significa en castellano “**Saco de dormir**”. **Diccionario Bilingüe Bantam. Impreso en Estados Unidos de América, 1989. pp.636.** Esta voz extranjera se adopta como parte de la emigración cultural establecida no sólo por las condiciones de dominio social de la cultura anglosajona (Norteamericana) debido a las condiciones socio-económicas que establecen niveles de dependencia de grado con dicha región lingüística, que además ha producido una destitución del constituyente castellano, y provocado en el lenguaje un nuevo medio de comunicación híbrido resultado de la fusión del Español (Castellano en Latinoamérica) y el Inglés, y dando como resultado el denominado **Spanglish**.

constituido desde el positivismo del Realismo, y sus nuevas vertientes neorrealistas (la denuncia, el testimonio, como sucesiones inmediatas posteriores debidos en su mayoría a las condiciones sociopolíticas regionales, que incidieron en la expresión lírica estética).

4.2.2.9. Modelo Situacional Básico (MSB)

Roles: El libro, obra, función: cultural, objetivo: lectura, “librar”：“libro”：liberación.

El rol esencial se sitúa en el libro como portador de las identidades, concepciones, y atribuciones del ser en el mundo para el poeta.

Lugar: Actualidad Tardomoderna³⁴, Urbanización de la naturaleza.

Sin duda alguna, el tardomodernismo, constituye la formación de una generación social ajena al individuo y ajeno a su propia contemplación, de ahí que se sitúe el autor desde un punto, para que se establezca la relación estética, de lo que plantea y lo que es en el mundo a costa de lo vital.

Tiempo: El presente cotidiano, Hacinamiento, La polución de las zonas urbanas.

El tiempo, resulta ser la partición de sus contrastes, la explosión demográfica sobre la protección de las riquezas naturales, la aniquilación por el progreso de los recursos y la no existencia de restituir estas realidades al futuro son las que cargan el tiempo del poema.

4.2.2.10. Modelo Normativo Básico (MNB)

Máximas: La poesía y la lectura como acto liberador de la tragedia viva. El libro, la poesía, el arte podrán ser una de las pocas formas de establecer un contacto entre lo desvanecido y lo existente.

³⁴ Vattimo asegura que puede ser *Tardomoderna*, o bien *Postmodernismo*. “Más allá del sujeto”. pp.9 (1992)

Valores: La existencia, la naturaleza como esencial del hombre mismo. La validación y defensa de la naturaleza abandonada por la sociedad, en claro acto de autodestrucción.

Sanciones: La autodestrucción de la humanidad es el progreso, así es su suicidio social y planetario, vital y culturalmente. Así es que el mundo humano, sus sistemas de organización, se ahogan con sus propias trampas y sus propias creaciones tecnológicas.

4.2.3 .MIL NOVECIENTOS SIN CUENTA...

Poema que se incluye en la tercera parte del libro, su contenido traslada los niveles de comprensión a poemas con los mismos contextos de lectura (*Animal del Monte y Quien Quita...*). Su índole epocal es enfático en las siguientes características.

4.2.3.1.EL TEXTO

**Soy un Animal del Monte
que vino a la ciudad
con el alma sencilla de los seres
que en 1950 no vivían aún
en este siglo
ni en este mundo violento
y alocado
pero la ciudad
es un estómago insaciable que
nos come...
Aquí se pierde la inocencia
se pierde la cartera
se pierde la cabeza el corazón
la pureza la virginidad
y hasta la vida
como en las casas de putas**

Su estructura versual es libre y asonante. Sus dieciséis versos componen el discurso de acuerdo a niveles extradiegéticos donde se sitúa el contexto de título mismo del poema.

Algunos de sus rasgos y características, dominan las cinco estancias poéticas en las que el poema se construye.

En la primera estancia, compuesta por el primer verso, es un acto de autoreconocimiento, representación enfática del protagonista del discurso poético.

Soy un Animal del Monte

En la segunda estancia amplía su posición en el mundo, en el tiempo, en la transformación de su identidad. Su contexto se transporta al final del siglo XX y la degradación sufrida de forma acelerada por los que le son coetáneos.

**que vino a la ciudad
con el alma sencilla de los seres
que en 1950 no vivían aún
en este siglo
ni en este mundo violento
y alocado**

En la tercera estancia poética, se realiza una aclaración acerca de la irremediable continuidad de la auto depredación social que se sufre y vive en la urbe. Constituyendo a la violencia como uno de los parámetros más graves del nivel de salvajismo cotidiano.

**pero la ciudad
es un estómago insaciable que
nos come...**

En la cuarta estancia, se establece la identidad del espacio donde se habita, a partir de los procesos negativos que ésta genera en el individuo y sus características, es decir, de

lo que no forma, sino de lo que absorbe o destruye en él. La inocencia = la depravación; la cartera = el asalto; la cabeza = la irracionalidad; el corazón = la insensibilidad (crueldad); la pureza = la enajenación; la virginidad (como virtud humana) = la violación (el sometimiento social); la vida = la muerte como un suceso total de la indiferencia de nuestro tiempo.

Aquí se pierde la inocencia

se pierde la cartera

se pierde la cabeza el corazón

la pureza la virginidad

y hasta la vida

En la quinta estancia poética, comprendida por el último verso, se sitúa por analogía un espacio físico determinado, “*Casa de putas*”, punto de un balance general de todo el discurso sobre el que se comparte todas las degradaciones posibles en la ciudad, tanto las individuales como colectivas, hasta llegar a la anulación máxima de lo que es el ser.

como en las casas de putas

Dentro de sus elementos métrico versuales, podemos establecer el siguiente resultado: 1 (8); 2 (6); 3 (11); 4 (7); 5 (5); 6 (8); 7 (4); 8 (5); 9 (11); 10 (3); 11 (10); 12 (7); 13 (10); 14 (9); 15 (6); 16 (9).

Cabría agregar en esta parte, de que el proceso de desaceleración progresista concebida en la experiencia urbana, desfasada con el contexto propio del país, corresponde en el discurso poético, a las etapas de mayor represión cultural desde la conquista. Lo que estableció este patrón de auto destrucción y aniquilamiento existencial en la sociedad y en el individuo.

4.2.3.2. Estructura de Sobredeterminación del Texto (EST)

La **EST** de este poema constituido por la elaboración de un escenario donde el mundo urbano destruye, prostituye al individuo hasta enajenarlo y anularlo totalmente. Combinada la formación del mundo con sus condiciones, y con las aspiraciones expresivas se remonta una interacción realizada por el grado de desposeimiento que provoca la eliminación de los postulados “aparentes”.

4.2.3.2.1. Código Lingüístico (CL)

El **CL** del poema se constituye por el referente del castellano además de aportar elementos del contexto social urbano. Amplitud que se comparte con el constituyente del mundo transgredido.

4.2.3.2.2. Estructura Temática (ET)

La **ET** de este poema se forma con el énfasis en el elemento de ser un “*Animal del Monte*”, constituye otro factor que reelabora el contexto con lo sociotemporal del mundo formado por una época de la que sólo se destituye lo vital con su extinción inerte. Tomando en cuenta el valor de lo epocal y transicional en lo expuesto en el texto poético, y que remite a su formación lírica.

4.2.3.2.3. Modelos Interferentes de Descripción (MID)

Los **MID** del poema se centran en

- A. El mundo propio es vital. Pero aún así es susceptible de ser destruido por las condiciones de su entorno. (la denuncia de una aniquilación latente en el proceso de evolución hacia la industrialización de tecnologías, información y

servicios, tan característico del final del siglo XX, y de las zonas urbanas más importantes de los países subdesarrollados).

- B. El mundo cotidiano destituye la identidad. La identidad es un poder ante las calamidades cotidianas, es un punto de fortaleza que no está a disposición del sacrificio sustancial que exige el negar la propia concepción del individuo hacia el futuro.
- C. La pérdida de lo que da sentido al mundo propio. Si no se logra establecer en el ser del individuo un reconocimiento aceptable, no se propiciará una aceptación del mundo o sus condiciones, y mucho menos, no podrá lograrse una transformación.
- D. El sometimiento a la realidad aniquila el existir y por lo mismo la eliminación del individuo como tal. En la analogía con el “*lupanar*”, “*casa de putas*”, o con cualquier otro sinónimo que se emplee, se concibe la destitución de la naturaleza del ser por una condición de esclavitud totalizadora.

4.2.3.3. Horizonte de Expectativas Histórico (HEH)

El **HEH** del texto poético se construye en el escenario de 50 años (1950- ?), la etapa descrita, escribe otro plano en el individuo y lo desfigura ante sí mismo además de contaminarlo, malearlo, y degenerarlo.

4.2.3.4. Determinar el Origen de la Obra (DOO)

Al **DOO** se concibe al mundo con un claro núcleo, una edad sin conciencia se desnuda por relación negativa al constituirse por lo que va desapareciendo de ella y no le

pertenece más. Es así como desde el titular se concibe el parangón que se aplica al crear el texto poético, donde a partir del referente de cincuenta años, sitúa en la frontera final, el lugar donde surge el discurso lírico, es decir, finales de siglo XX.

4.2.3.5. Corte Sincrónico de la Obra CSO

El **CSO** del poema se sitúa en la transición de un tiempo y mundo sin alcanzar sistemáticamente el de otros lugares, además de establecer el nivel de atraso, enfatiza la carrera vertiginosa en la que todos los individuos son ahogados irremediabilmente.

No es raro que sus parámetros contribuyan a enfatizar el destino que llevan los enunciados. Toda la ausencia de lo que se describe formará en el mundo otra dimensión de la humanidad, tal vez, incluso, más catastrófica que la de tiempos anteriores.

En el nivel de su proposición, se nominaliza el tiempo en el espacio de su experiencia, sólo desde el punto de latencia que ha establecido como referente de su testimonio posibilita otra consideración para el que el “*Animal del Monte*” se desacraliza (como en el poema homónimo), y advierte sus realidades.

4.2.3.6. Horizonte de Expectativas Vigente (HEV)

El **HEV** del poema sitúa un tiempo final, una cincuentena de experiencias de las que solo quedan vestigios de ruinas, además de evidencias de la tragedia inmisericorde que entierra cualquier posibilidad de transformación verdadera.

Aunque este discurso no sobredimensiona la desgracia que atribuye a la ciudad, no deja de considerar que sus proyecciones serán intemporales, inevitables y sobre todo, admisible entre los individuos mientras se mantenga al margen del mundo, como un

espacio alterado para habitar dentro de falsedades, tal es el nivel de descrédito que brinda al compararlo con una “casa de putas”.

El lugar poseído por extrañas situaciones donde nada es imposible, y todo puede aniquilar al sentido de lo real, podrá alterarse entonces el sentido de lo humano e inhumano con la propia experiencia de quien no posee en sí el mínimo concepto de reconocerse en el mundo.

4.2.3.7. Determinar el Contexto del Lector (DCL)

Al igual que el **Horizonte de Expectativas Vigente**, al **Determinar el Contexto del Lector**, se forma un escenario post perceptivo del que solo queda la contemplación de los hechos, del testimonio de un mundo que se alimenta indiscriminadamente mientras se expande con las mismas diferencias humanas, tanto sociales como culturales.

Quizá esta complejidad del escenario resida en el mapa temporal que debe realizarse al texto, primero porque situaciones diversas permiten que sucesos de pérdida existan en el individuo, mientras permanecen implícitos en el mundo, incluyen las concepciones que no describen el ser como víctima de sus condiciones.

Por lo que, entre las divergencias que se determinan con el discurso poético, y las implicaciones que traslada a la sucesión de tales reacciones internas y externas en el individuo y en la sociedad, se elabora un espacio heterogéneo, difuso en su misma complejidad y por lo tanto, inexplicable en formas específicas, sino por sus generalidades evidentes y traslaticias a las bases culturales, desde las que se sufre la desfasada carrera del progresismo tecnológico.

4.2.3.8. Corte Sincrónico (CS)

Al determinar el **Corte Sincrónico** se concibe inevitablemente un parámetro, desde el que, tampoco puede evitarse, el acto de realizar un balance entre lo experimentado y lo existente, desde lo que no abre otra percepción más que continua del proceso de degradación del individuo.

No tendrá entonces en el texto poético, máximos referentes hacia el **CS** que el mismo acto de revaloración de los indicios propios del individuo ante sus consecuencias y los rasgos que le reducen en sus “virtudes” y “capacidades” y “aptitudes”, por que se demuestra entonces que la vida urbana no conduce a la revitalización de la humanidad, a pesar de su progreso físico-temporal, sino al contrario.

4.2.3.9. Modelo Situacional Básico (MSB)

Roles: El hombre rural Vrs. El hombre urbano. El Hombre rural es el “*Animal del Monte*”, pero el Hombre urbano es todo lo que se pierde, no es lo que se construye, edifica, forma o transforma hacia algo o hacia el ser en el mundo.

**Soy un Animal del Monte
que vino a la ciudad
con el alma sencilla de los seres**

Lugar: El mundo rural Vrs. El mundo urbano. EL mundo rural, establece estados de una concepción abierta al crecimiento mutuo (individuo y naturaleza); el mundo urbano, exige una competencia entre todos (los individuos, las instituciones, la vida, y todo lo que también le es ajeno, esencialmente, el mundo rural).

Tiempo: *Transición epocal desfasada* Vrs. *Aceleración pseudo progresista*. El acontecimiento de la transformación social, en todos los niveles posibles de su concreción se disfraza en muchos lugares con lo que se provocan *imágenes histrionizadas* de la sociedad perfecta al hacerse una evaluación comparativa con las demás, y así mismo, al concebirse parámetros no propios, para construir las bases sociales.

4.2.3.10. Modelo Normativo Básico (MNB)

Máximas: La evolución exige la autodestrucción de identidades íntimas. No puede existir un progreso en la sociedad contemporánea que implique el sacrificio de los intereses de cualquiera en pos de los de otros, aunque es claro que no existe ninguna separación directa entre niveles de razón económica, cultural, moral, etc., que sean determinantes.

Valores: El individuo se corrompe sin contemplaciones por la sociedad. La ausencia de valores en el ser humano que habita la ciudad, es una de las mayores tragedias actuales y la razón de la degradación de nuestras bases sociales.

Sanciones: El desequilibrio del progresismo acelerado altera la cultura y la desnaturaliza. La deshumanización latente en nuestros tiempos ha terminado de ser el punto cimero de la explosión vigente por las desatenciones directas a sentidos más básicos en la convivencia.

4.2.4. DEL TIEMPO QUE NO PASA

Poema que pertenece a la segunda parte “Informes sobre el tiempo”, corresponde a nivel de sus Modelos Interferentes de Descripción a la relación con el titular de esta parte poética.

4.2.4.1. EL TEXTO

**Fue mi tiempo
lo que se detuvo aquí.**

**Quedé prendido al tallo
de un último suspiro,
de una postrera flor,
de un canto que
ya nunca más
pasó aleteando.**

**Rayo de sol –leve tatuaje-
selló mi piel,
la ungió con aceite de oro
y dije:
soy de aquí
aquí nací
y no me iré ya nunca más...**

Su estructura versual es libre y rima asonante, sus quince versos pueden establecerse a partir de los siguientes rasgos.

Tres estancias poéticas constituidas de esta forma.

La primera estancia poética comprende los versos primero y segundo, un Dístico, el poeta lanza el planteamiento esencial del contenido general del texto lírico. La estaticidad temporal física como el *ser en el mundo*.

**Fue mi tiempo
lo que se detuvo aquí.**

En la segunda estancia poética, del verso tercero al séptimo, no existe más acción/movimiento posible para el *ser en el mundo* del poeta, estático en la naturaleza: su esencia, estático su espíritu, estática su emoción, el canto, y finalmente su voz.

**Quedé prendido al tallo
de un último suspiro,
de una postrera flor,
de un canto que
ya nunca más
pasó aleteando.**

Y la tercera estancia poética comprendida por los versos del octavo al décimo quinto, donde presenta un elemento ritual que culmina el poema con una confirmación mística, “*tatuar*” como señal/signo de *ser en algo*: algún clan, grupo social, o rol colectivo; y “*ungir*” como la purificación máxima para fundar la identidad inmóvil del *ser en el mundo*.

Rayo de sol –leve tatuaje-

selló mi piel,

la ungió con aceite de oro

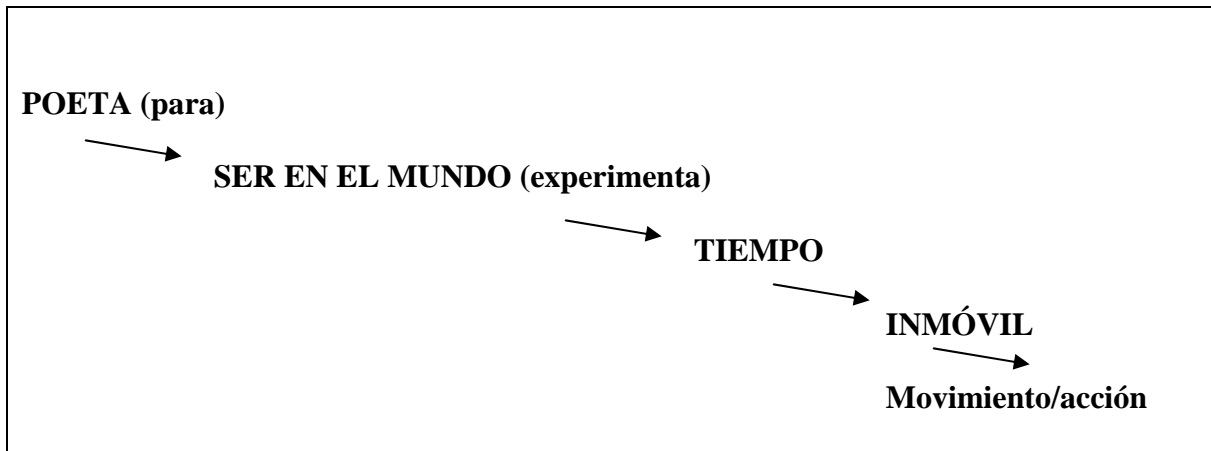
y dije:

soy de aquí

aquí nací

y no me iré ya nunca más...

Puede establecerse una elaboración gráfico-descriptiva del proceso del texto poético a partir de estas estancias, en donde tanto el protagonista (el poeta) y su condición se construyen en la realidad dimensional del mundo y el tiempo:



4.2.4.2. Estructura de Sobredeterminación del Texto (EST)

Los *Elementos de Sobredeterminación del Texto* de este poema están ya descritos en la gráfica-descriptiva, aunque cabría indicar, que su condición en el mundo se constituye a partir del testimonio de su ruptura con la simultaneidad indefinida del tiempo real.

4.2.4.2.1. Código Lingüístico (CL)

El CL de este poema está marcado por el uso del lenguaje castellano, no aparecen rasgos sustanciales que transmitan la existencia de otro código lingüístico en el poema. Por lo que no se hace necesario aclaración previa o detalles específicos.

4.2.4.2.2. Estructura Temática (ET)

La *Estructura Temática* de este poema está determinada por el elemento “*tiempo*”, en tres estancias donde el protagonismo del tiempo convierte la realidad. Se establece así

A. Tiempo Individual (íntimo).

**Fue mi tiempo
lo que se detuvo aquí.**

B. Tiempo Abierto (a otros objetos o sujetos).

**Quedé prendido al tallo
de un último suspiro,
de una postrera flor,
de un canto que
ya nunca más
pasó aleteando.**

C. La confirmación total de estas dos dimensionales del tiempo.

**Rayo de sol –leve tatuaje-
selló mi piel,**

la ungió con aceite de oro

y dije:

soy de aquí

aquí nací

y no me iré ya nunca más...

4.2.4.2.3. Modelos Interferentes de Descripción (MID)

Los **MID** más sobresalientes en el texto poético son

- A. **Tiempo** : elemento en continuo devenir Vrs. **Tiempo poético inmóvil**. Existe una bipolaridad real en el poeta, el tiempo que le marca y le transforma hasta el punto de ser indeleble en él, y el tiempo cotidiano, done sitúa al lector.
- B. Huellas de la realidad poética Vrs. Realidad Virtual. La realidad traslada dos estados referidos a la incidencia que provocan en el poeta, adquieren un lugar en su discurso lírico.
- C. Contemplación permanente. La temporalidad no se puede corromper desde la perspectiva del poeta, está determinada por sus sentidos, antes, durante y después del suceso creativo.

4.2.4.3. Horizonte de Expectativas Histórico (HEH)

El **HEH** de este poema se construye con el enunciado de la existencia de un punto, un lugar y un espacio que está determinado por la vida poética del autor. No existe otro espacio, lugar o punto dónde situarse o del cual tener referencia. Sin que se designe una alteridad posterior, que se conduce en la posición del lector.

Por lo tanto, el **HEH** está en una posición de implicaciones específicamente estéticas, si desde el lugar mismo de la concepción poética se hace énfasis en el punto de la experiencia vital.

4.2.4.4. Determinar el Origen de la Obra (DOO)

El origen de este poema, referido a su construcción está determinado por el espacio que ocupa en el libro, además coincide con textos correlativos en su contenido acerca del tiempo, como por ejemplo el poema “*el río*”.

4.2.4.5. Corte Sincrónico de la Obra (CSO)

Si bien el **CSO** de este poema se encuentra que como referente general, su publicación, así también la construcción de otras interpretaciones sea, junto a formas como el poema “*El santo oficio*”, de los más elaborados dentro del creador por el nivel del discurso.

Esto resulta claro al referirse a los elementos que integran los **Modelos Interferentes de Descripción**, así como la complejidad integral del texto poético, conformado por una revisión del suceso físico del tiempo en el proceso estético de la creación y de la transformación inviolable que sumerge al poeta a percepciones superiores a las conocidas por la naturaleza elemental, por el conocimiento de los objetos, seres junto a los que interacciona.

4.2.4.6. Horizonte de Expectativas Vigente (HEV)

El **HEV** del poema está constituido por la condición del poeta descubriéndose, mostrándose al lector, desnudando su lugar, su seguridad de que ha llegado a un punto donde continuará inevitablemente.

Esto fija en el receptor un punto alternativo, el propio, para realizar de forma parcial e inmediata, los balances necesarios entre el discurso poético y lo que no “*es dicho*” pero se sobredetermina por su ausencia, por su oposición a lo perceptible, y porque igualmente incide en el desarrollo y la valoración que se hace de realidades como lo es el tiempo en el devenir de la existencia humana.

4.2.4.7. Determinar el Contexto del Lector (DCL)

El **DCL** es enfático en este poema, el poeta está en un lugar, donde se presenta, donde se mantiene, “él” sigue en ese punto, el lector, en el punto de su visión, paralelo a éste como si no pudiese alcanzarlo o dejarlo encontrar otro lugar.

Por lo que el contexto del lector está en el espacio donde el tiempo sigue, donde el tiempo “de los otros” continúa en su evolución, en su transformación, en su relación directa y no constituye ser ni parcialmente tan sustancial, como lo es el del mismo poeta.

Por lo que el **DCL** de este texto poético, además de claro, justifica la ubicación del protagonista, y la fundamenta durante todo el poema. Sin dejar por eso, de establecer debidamente el punto paralelo donde ubicar el tiempo “de los otros”.

4.2.4.8. Corte Sincrónico (CS)

El Corte Sincrónico vigente pertenece a un estado donde el lector después de conocer, ver y recibir el punto donde se muestra el autor (poeta) en el discurso poético, debe constituirse en un punto físico más estable, quizá por la inmanencia del sitio donde se elabora el poema.

Su descubrimiento lírico, designa un espacio dentro del tiempo íntimo del protagonista, pero así también establece la condición de que otro tiempo construyó las verdades estéticas, pero que no había sido suficientemente “formador” que éste último.

4.2.4.9. Modelo Situacional Básico (MSB)

Roles: “Ungir”, bendecir, elegir, designar como preferido para cumplir algo. Es evidente que al establecer una relación del protagonista con la acción de la unción se le propone como un individuo sobre los otros, a este respecto, como un ser favorito o elegido sobre los demás.

Lugar: Un punto indeterminado en el espacio, la inmanencia del existir. El lugar se proporciona a partir del tiempo que no avanza. Se determina por las características propias del lugar donde la inmovilidad del tiempo se hace posible y congela los elementos y los seres, y los convierte en un espacio donde se cumple la unción especial de quien la vive.

Tiempo: Inmóvil, congelado, físicamente irremplazable. Aquí pueden situarse el lugar del que “se detuvo aquí”, es decir, el inicio de la contemplación estética de la realidad inmanente; en segundo lugar, el tiempo opuesto, no descrito, el tiempo cotidiano, el que siempre avanza, el que en el mundo humano es irrepetible y en constante devenir.

4.2.4.10. Modelo Normativo Básico (MNB)

Máximas: Implícita, seguir en el punto donde se le asigna. La unción es el núcleo de este precepto, no hay elección de individuos en el mundo, sin que éstos tengan que aceptar el compromiso al que se les presenta para recibir.

Valores: Lo que permanece queda en el sujeto y no en el objeto. Los elementos pasajeros del individuo se construyen con los sentidos, y con los mismos sentidos se construyen los sucesos más relevantes de la existencia, y los que los vuelve permanentes no es la existencia natural, sino la connotación implícita que guardan con el devenir del *ser en el mundo*.

Sanciones: Nada se determina “*hacia algo*” sino “*desde alguien*”. De esta forma el mundo no es quien determina el individuo, sino al contrario, desde el individuo puede fundarse la realidad propia del mundo y sus elementos.

4.2.5.EL RÍO

Pertenece a la segunda parte del libro, en “*Informes sobre el tiempo*”, constituye el poema medular de este nivel de estudio, aquí puede encontrarse que convergen los fundamentos del discurso del texto poético de la totalidad de esta parte del libro.

4.2.5.1. EL TEXTO

**El río pasa haciendo y deshaciendo
las imágenes dormidas de los pueblos...**

**El río sabe muchas cosas
pero ya nadie lo escucha.**

**Yo conocí un riachuelo que
tallaba cantos –el que saltábamos
cuando éramos ángeles de escuela-,
y un río grande que dibujaba
mujeres en la arena;
pero ninguno como aquel
que se lamía solito
las cuchilladas del sol.**

**Todos tenemos un río
pero no lo vemos
porque lo llevamos dentro**

**y hay que buscarlo
en la noche,
cuando la Luna se esconde
bajo los puentes...**

Su estructura versual es libre, su rima asonante, así como sus diecinueve versos comprenden dos apartados principales separadas con una grafía lineal.

Aunque son dos sus apartados, son tres sus estancias poéticas.

La primera estancia, del primero al cuarto verso, inicia presentando la acción circular que realiza el río sobre la realidad de lo colectivo. Además de indicar el carácter sabio del río, asociación de una característica casi enfatizada en el ser humano, pero que aparentemente no es por esto exclusiva de él.

**El río pasa haciendo y deshaciendo
las imágenes dormidas de los pueblos...
El río sabe muchas cosas
pero ya nadie lo escucha.**

La segunda estancia poética, del verso quinto al décimo segundo, el poeta agrega la percepción de tres identidades distintas del río. Primero el de la juventud (riachuelo); segundo, el de la madurez (el río grande); y tercero, el autosuficiente (“*aquel/ que se lamía solito*”), el río capaz de curarse de todo daño.

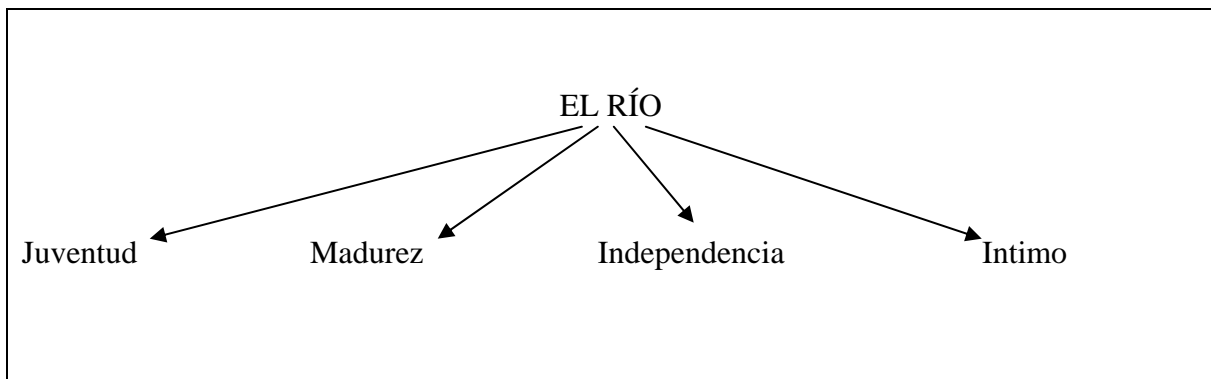
**Yo conocí un riachuelo que
tallaba cantos –él que saltábamos
cuando éramos ángeles de escuela-,
y un río grande que dibujaba**

**mujeres en la arena;
pero ninguno como aquel
que se lamía solito
las cuchilladas del sol.**

En la tercera y última instancia, del verso décimo tercero, al decimonoveno, indica contenidos similares del primer apartado y las dos estancias ya descritas, sólo que el empleo del estilo poético cambia el tono, además de situar otra identidad del río: el interior, el que fluye y se descubre al esconderse de nosotros.

**Todos tenemos un río
pero no lo vemos
porque lo llevamos dentro
y hay que buscarlo
en la noche,
cuando la Luna se esconde
bajo los puentes...**

Se puede situar entonces dentro de una descripción visual, cómo el poema constituye sus parámetros líricos.



4.2.5.2. Estructura de Sobredeterminación del Texto (EST)

La **EST** de este poema está constituido por una multiplicidad recreativa situada en un eje, que se puede convertir en el núcleo de la **ET**, y así también del **MID**. Sus tres estancias poéticas giran en el mundo de lo relativo a partir de las identidades que lo forman.

4.2.5.2.1. Código Lingüístico (CL)

El **CL** de este poema considera las mismas referencias de la lengua castellana, que poseen los anteriores, y su explicación no es indispensable por no poseer rasgos o características que sean de otro origen o referencia.

4.2.5.2.2. Estructura Temática (ET)

La **ET** de este poema está elaborada por

- a. El río virtual.

**El río pasa haciendo y deshaciendo
las imágenes dormidas de los pueblos...
El río sabe muchas cosas
pero ya nadie lo escucha.**

- b. El río generador de evolución.

**Yo conocí un riachuelo que
tallaba cantos –él que saltábamos
cuando éramos ángeles de escuela-,
y un río grande que dibujaba**

**mujeres en la arena;
pero ninguno como aquel
que se lamía solito
las cuchilladas del sol.**

c. El río íntimo.

**Todos tenemos un río
pero no lo vemos
porque lo llevamos dentro**

Su **Estructura Temática** tiene caracteres coloquiales, condensados en el nivel de experiencia rural del poeta. Esto no es condición que haga restar dimensionalidad a los niveles por los que el discurso establece sus parámetros estéticos, sino son los referentes directos de su estilo lírico, y coinciden además con los rasgos de otros textos del mismo libro.

4.2.5.2.3. Modelos Interferentes de Descripción (MID)

Los **MID** de este poema están claramente formados:

A. La continua acción de hacerse de “El río”. El inevitable *continuum* del pensamiento de Heródoto “nunca entrarás dos veces al mismo río”, se traslada a la percepción de la acción de hacerse y deshacerse que indica el poeta, aunque esta percepción sobre la evolución infinita de la naturaleza es una base del pensamiento occidental desde hace muchos siglos, no deja de reconstruirse

también por la misma integralidad que proporciona al plano de su simbolismo ante la sociedad urbana contemporánea.

B. La evolución natural de su estado “El río” (tres niveles). El río simboliza la evolución de los tres puntos de la evolución fisiológica humana:

- la juventud
- la madurez
- la vejez

C. La identidad es íntima en cada esencia de “El río”. Esa identidad está directamente relacionada con la del individuo, y contrapuesta por la realidad misma de éste, quien para descubrirla, debe dejar ciertas condiciones de escepticismo para lograrlo.

4.2.5.3. Horizonte de Expectativas Histórico (HEH)

El **HEH** de este poema hace en el escenario del lector admirar una dualidad: *río-existencia continua*; esto porque su referente como elemento de la naturaleza siempre revierte el mundo poético de su contexto urbanizado.

Así es que, del escenario de un punto rural, sitúa al protagonista en diferentes posiciones del conocimiento del lugar, por sus condiciones propias que son establecidas desde la percepción de su verdadero poder enunciativo ante el acto recreador del lector. El río se convierte entonces en el centro de tal concepción.

Así es que éste será el único referente del **Horizonte de Expectativas Histórico**, no postulado por el contexto temporal específico, sino por la amplitud de la interpretación de sus elementos discursivos concluyentes en el ser de “el río”.

4.2.5.4. Determinar el Origen de la Obra (DOO)

El **DOO** de este poema queda coincidentemente generado en el mundo de los poemas como “*Del tiempo que no pasa*”, por su elaboración estaría “*El río*” como texto precedente y quizá como referente estético para el origen del otro.

Esta apreciación del **DOO** no sólo es realizada por los preceptos descubiertos entre ambos textos, y no es que sea ese el objetivo, pero nos permite concluir rasgos adicionales acerca de la génesis poética (que podría ser considerada como una posibilidad a tomar en cuenta para otras investigaciones).

4.2.5.5. Corte Sincrónico de la Obra (CSO)

El **CSO** del poema queda demostrado desde el punto del contexto, es decir, no sólo desde el hecho de obtener el **DOO** sino que, es conforme lo explicamos en el **HEH**, una recreación desde los *Modelos de Interferentes de Descripción*, que son los únicos que permiten realizar tal acción, y así también, desde los cuales se introduce al texto mismo dentro de su proposición.

4.2.5.6. Horizonte de Expectativas Vigente (HEV)

El **HEV** de este texto poético se abre desde la constitución del discurso, el río y el mundo, la desaparición de tales realidades en el hombre del mundo actual, sólo constituye una exposición del balance que el poeta hace de su existir. Un balance del que no procede otra realidad que la de la indiferencia total y manifiesta del ser humano de finales de siglo XX.

4.2.5.7. Determinar el Contexto del Lector (DCL)

Así como a partir del **HEV**, y como apoyo, permite que al **DCL** se le designe en el escenario ya constituido por menos espacios semejantes al demostrado en el texto poético, de los que existían ante los ojos del poeta, y quizá ya sólo sea un testimonio del agotamiento de nuestra naturaleza.

Y de la misma naturaleza que se pierde, intenta, el poeta, en el texto poético, rescatar el río íntimo, al menos, el que se constituye con nuestra esencia y nuestra existencia.

4.2.5.8. Cortes Sincrónico (CS)

Con base en lo planteado ya en el **HEV** y el **DCL**, y como amparo a lo aquí propuesto, el **CS** del texto concibe al lector, como un ser ajeno, sino completamente, si en gran medida, a vivir posibilidades semejantes no sólo de la naturaleza sino de la propia individualidad.

4.2.5.9. Modelo Situacional Básico (MSB)

Roles: Naturaleza, sabiduría, evolución, experiencia, herencia, cultura. El rol principal en este texto, es el de, constituirse en garante de la cultura simbolizada en las etapas y esencias de “el río”.

Lugar: En el mundo aún ajeno a la urbanización. El desprecio a la naturaleza, está edificando espacios donde la existencia no será soportable.

Tiempo: Físico = pasado reciente Vrs. Inmanente = en el individuo latente. El primero, se refiere a la cotidianidad absorbente, que esteriliza en el individuo su capacidad de

percepción; así como el segundo, del que sólo puede concebirse desde el alejamiento del degradante espacio del tiempo físico.

4.2.5.10. Modelo Normativo Básico (MNB)

Máximas: La verdadera sabiduría es menos complicada de lo que parece. Nace de lo existente, de lo que convive entre nosotros, y está a nuestro alcance, y no tiene demasiadas sofisticaciones.

Valores: Lo natural Vrs. Lo artificial. La naturaleza está enfrentando una batalla ante la explosión industrial y tecnológica de la que está saliendo con serios daños.

Sanciones: El que no es capaz de “escuchar” y “ver” tanto fuera como dentro de sí mismo no alcanzará nada. Tiene el ser humano, condiciones propicias para interpretar el mundo, pero si no se dispone a hacerlo, no lo logrará por simple inercia.

4.2.6. POESÍA LUNÁTICA Y CHINGONA

Poema que pertenece a la tercera parte del libro, es una de las variaciones líricas del contenido poético de la obra, consistente en su aparente fragmentalidad, pero unificado por la elaboración de los MID.

4.2.6.1. EL TEXTO

**El amor es un gusanito
que se alimenta
con hojas de parra...**

—

**Quizás el amor es solamente
un envoltorio...**

**Una piedrecita cubierta
con una capa de caramelo.**

—

**El hombre es un animal perfecto
por eso hay hombres
que son unos perfectos animales.**

—

De tal palo... tal ardilla.

—

**Nos conquistaron con espejitos
¡y ahora quieren engañarnos
con espejismos!**

—
La libertad es un territorio
que no existe.

A veces pasa temporadas febriles
en la mente de los héroes
y de los artistas
...¿qué mejor prueba
de que no existe?

—
Guatemala tiene un río Pensativo
y otro que se tiñó de sangre...
Tiene un Volcán de Agua
otro de fuego
y una montaña
de huesos y cadáveres.

Su estructura versual es libre, su rima asonante, sus veintiún versos, separados en siete apartados por una grafía lineal cada uno, domina el uso de tercetos (3). Cada uno de sus apartados comprende una estancia poética diferente en el poema.

En la primera estancia poética, del verso uno al tercero (primer terceto), la reflexión sobre el amor lo relaciona con un suceso de la naturaleza pura, proceso de evolución continua.

El amor es un gusanito
que se alimenta

con hojas de parra...

En la segunda estancia poética, del verso cuarto al séptimo, establece una dicotomía del origen y del sentido de la realidad del amor, constituyéndolo en una dualidad entre forma = contenido.

Quizás el amor es solamente

un envoltorio...

Una piedrecita cubierta

con una capa de caramelo.

En la tercera estancia, del verso octavo al décimo (segundo terceto), construye otra percepción poética, esta concebida hacia el hombre como tal, sustancialmente un ser de origen del reino animal, su dialéctica gira en torno a la percepción social de que el ser humano es un ser del reino animal superior a las otras razas animales, su perfección radica en dominio de las otras especies y su evolución, en el conocimiento que es capaz de desarrollar, pero esto no es suficiente porque esto contrasta con la misma realidad de que existen otros escenarios en el mismo nivel que no parecen comprobar lo primero.

El hombre es un animal perfecto

por eso hay hombres

que son unos perfectos animales³⁵.

La cuarta estancia poética, un solo verso, el décimo tercero, tiene una clara referencia en los dichos y el refranero cotidiano. Su contexto se rompe con la construcción y ruptura y elaboración de nuevas interpretaciones simbolizantes de la misma complejidad

³⁵ El subrayado y la cursiva es para visualizar lo indicado. Nota del Investigador.

y sabiduría implícita en el contexto coloquial de los refraneros. Es decir que de la alteración del dicho (“De tal palo... tal astilla”) significativo en el plano de la herencia producida en el suceso humano, se configura de la relación del árbol-objeto de seguridad-hogar-y espacio de estabilidad en algunas especies, con directo contacto la especie de las “ardillas”, animales sugerentes en el plano del comportamiento innato de éste. Podría considerarse que en el plano de la construcción del poeta, “de tal palo... tal ardilla” se traduce a comprensión coloquial de que “dependiendo el nivel de estabilidad que se busque, así será la <agilidad> social que se debe poseer para obtenerla”, claro que aquí el término *agilidad* puede ser sustituido por cualquier otro, aunque, esto también pudiera ser el caso de la estructura establecida por la homofonía lograda, concebida por sí misma, y no accesible para otras formas variables (por indicar un ejemplo “de tal palo... tal *mono/zanate/guacamaya*” etc.).

De tal palo... tal ardilla.

En la quinta estancia poética, del verso décimo segundo al décimo quinto (tercer terceto), se elabora una nueva proposición lírica, esta más cercana a la experiencia histórica de una región determinada, la Mesoamericana. La combinación de la historia con la expresión “tragicómica” de la realidad permite el planteamiento de la homofonía nuevamente. “*Espejitos*” = “*Espejismos*”. “*Conquistar*” = “*Engañar*”.

Nos conquistaron con espejitos

¡y ahora quieren engañarnos

con espejismos!

La sexta estancia, del verso décimo sexto al vigésimo segundo, corresponde a la interpretación de valores socioculturales de una vida no propia, constituida en el plano del desvelamiento total de tal consideración.

El sentido de la libertad es un estado de delirio máximo, tanto en lo estético como en lo revolucionario, lo que para el poeta demuestra su real inexistencia práctica.

La libertad es un territorio

que no existe.

A veces pasa temporadas febriles

en la mente de los héroes

y de los artistas

...¿qué mejor prueba

de que no existe?

En la séptima y última estancia poética del poema, se construye un espacio específico en la lírica, primero para establecer las dimensiones que se van a contrastar.

El poeta indica ahora la analogía geográfica con la sociología histórica, y para no evadir el ser natural con el ser social, ambos unidos por elementos claramente inevitables para existir mutuamente en el mundo. Las consideraciones neorrealistas (el testimonio comparativo) existen y son la base del balance concreto de su percepción.

Guatemala tiene un río Pensativo

y otro que se tiñó de sangre...

Tiene un Volcán de Agua

otro de Fuego

y una montaña

de huesos y cadáveres.

4.2.6.2. Estructura de Sobredeterminación del Texto (EST)

La **EST** de este poema se constituye por la combinación de su título³⁶ y su relación con el contenido, inicialmente fragmentario. 7 estancias poéticas autónomas e interdependientes y que rivalizan entre sí.

4.2.6.2.1. Código Lingüístico (CL)

El **CL** de este texto precede a otros al dominar solamente el lenguaje castellano, no sólo en su contexto sintagmático sino en el nivel del programa discursivo del texto poético. Por lo que no se hace necesario, establecer explicaciones adicionales sobre el mismo.

4.2.6.2.2. Estructura Temática (ET)

La **ET** del poema nace por su construcción multivalente a nivel del discurso poético, de sus siete estancias, cabe indicar que de la combinación de temas como la vida, la existencia, la expresión coloquial de la vida, la historia nacional abandonada, el sentido de la identidad individual, y la geografía contrastada con la geografía histórica no admitida. De todos estos elementos puede construirse un caleidoscopio del individuo contemporáneo.

³⁶ Dos atributos a un objeto estético (“*Poesía Lunática y Chingona*”); “*lunática*” se refiere a una condición donde el sentido de la realidad, las dimensiones axiológicas de la sociedad se alteran por interpretaciones divergentes del mundo, donde dominan niveles de desorientación sobre lo posible o lo imposible, así como de las razones, causas, o hechos concretos, sobredimensionados, exagerados o reinventados de acuerdo a la necesidad de justificación implícita en la alteración de los sentidos; “*Chingona*” se refiere a una acción de incomodar, molestar, o realizar una broma de tono fuerte sobre una o varias personas, voz americana que

4.2.6.2.3. Modelos Interferentes de Descripción (MID)

Los **MID** de el texto poético están determinados por el

- contexto emocional,
- existencial, ecológico,
- histórico, sociopolítico, patentizado por el contenido irónico,

incluso esta expresión de ironía se valida con el dominio de esos contrastes sociales del hombre.

4.2.6.3. Horizonte de Expectativas Histórico (HEH)

A pesar de lo diverso de este poema, se pueden establecer los siguientes cuatro elementos determinantes del escenario del **HEH**:

- A) *Inmanente* (el amor).
- B) *Existencial* (el hombre)
- C) *Psicológico* (Simbolismo de la “*ardilla*”)
- D) *Histórico-social* (Dicotomías “*espejitos*”/”*espejismos*”, “*río pensativo/río que se tiñó de sangre*”).

4.2.6.4. Determinar el Origen de la Obra (DOO)

Al obtener el **HEH**, podemos situar el **DOO** en un plano donde los valores del pasado reciente, pasado lejano, presente próximo, y actualidad (como porvenir) aparecen para elaborar otros puntos de origen más amplios y codificados en expresiones coloquiales.

tiene claras referencias de los mexicanismos (“chingada”, etc.) donde se emplea con mayor énfasis y que ha sido adoptado en nuestro país por las migraciones inherentes.

4.2.6.5. Corte Sincrónico de la Obra (CSO)

Así como diversos son los **HEH**, igualmente lo son los **CSO**, no sólo por su multiplicidad sino por su amplitud, se determina que domina por evolución del discurso poético, una ascensión de niveles *íntimos individuales* (reflexión sobre el sentido y ser del amor humano) a *percepciones públicas sociales inmanentes en el tiempo* (la historia concreta de nuestra región, sumada a nuestra historia reciente, y actual) aún a costa de su doble juego de la expresión.

4.2.6.6. Horizonte de Expectativas Vigente (HEV)

El **HEV** se sitúa en la actualidad (como porvenir), hay sucesos dados a los que se encuentra un acto de visión como herencias no descartables, abiertas en una comunicación en clave, sin solemnidad cronicista, aquí se retoma el papel del recurso del neorrealismo tal como el testimonio y la denuncia, pero aún así con un intenso nivel de contenido, sobre consideraciones abiertas y oscuras ante lo cotidiano.

Claro que la única condición que establece la ruptura de la solemnidad de los contenidos con la del discurso se sitúa en los cambios cómicos, incluso irónicos de la voz poética, para establecer así su comprensión.

4.2.6.7. Determinar el Contexto del Lector (DCL)

El hecho del **DCL** se configura desde una etapa ajena, dimensionalmente separada del presente como actualidad, y sólo reconstruible con las estructuras coloquiales de una comunicación cotidiana, de ahí el empleo de referentes tales como los refraneros, los dichos, y términos diametralmente opuestos al conceptismo sociológico.

Aunque esto no signifique otra cosa que, el recurso inmediato, consecuente de un entorno establecido a partir de estos parámetros comunicativos, y que ha reinterpretado el mismo contenido y sentido de los mensajes, dándoles connotación a los que se integran desde la base de la oralidad cotidiana del individuo. Esta es la importancia del empleo de tales recursos en el discurso poético y en sus contenidos.

4.2.6.8. Corte Sincrónico (CS)

EL CS no sólo advierte en el texto poético los valores que se construyen con el lenguaje y de lo que sostiene naturalmente por una sociedad con identidad que se caracteriza por el empleo de sintetismos expresivos para configurar realidades complejas. Revalida entonces los efectos estéticos de posguerra que recién se convertían en hechos latentes para los habitantes de Guatemala.

4.2.6.9. Modelo Situacional Básico (MSB)

Roles:

- ***Del que se enamora*** : como suceso de naturaleza desconocida, o bien como acción de sugestión individual.
- ***del hombre Vrs. salvajismo***: la formación de la sociedad generó otros niveles de degradación humana no claramente admitidas pero más peligrosas que las propias de su naturaleza.
- ***conquistado vrs. conquistador*** : el mundo sometido por el conquistador en una realidad que descubre una identidad distinta.

- *realidad vrs. fantasía/ lo aparente vrs. lo real* : lo verificable contra lo que depende de la capacidad de visualizar por el hombre.

Lugar: Territorio latinoamericano de posguerra/ Guatemala de posguerra/

Inmanente del poeta

Tiempo: Permanente/ Época de conquista/ Presente y Futuro

4.2.6.10. Modelo Normativo Básico (MNB)

Máximas: El amor es vano por su apariencia/ pasajero/ la Libertad es una mentira. El sentido de pertenecer a un espacio y un lugar es tan falso como existir sin pasado.

Valores: El hombre sólo se hace libre conociendo su realidad, su origen. El mundo que nos queda sólo puede construirse con la herencia de la conquista, y la posguerra.

Sanciones: No hay heroísmo en la batalla ni en el arte, por una libertad aparente. El heroísmo es algo que está separado totalmente de la sociedad y del arte, y por lo tanto, no es un instrumento que logre obtener lo que también es falso, es decir, la libertad.

4.2.7. LOS PECADOS MORTALES

Este poema pertenece a la tercera parte del libro, su rima es asonante y su estructura versal es libre. El rasgo más sobresaliente a nivel de estructura poética es que está construido con tercetos en su mayoría.

4.2.7.1. EL TEXTO

**Ah, si volviera a ser joven
... para enmendar mis errores
y cometer otros peores.**

—

**Hay pecados veniales
y otros que son
sencillamente geniales.**

—

**Hay pecados mortales
pero esos
no me preocupan tanto
como los inmortales...**

—

**Siete son los pecados capitales
los municipales no se pueden contar
¡porque sería pecado!**

Algunos de sus rasgos y características que se pueden establecer en este texto poético es que tiene cuatro estancias poéticas, y que la mayoría son tercetos, no así por su rima o su métrica que es asonante y libre, como ya lo habíamos indicado.

En el primer terceto con evidente carga de intención epigramática, convierte y contrapone elementos morales/éticos acerca de la conducta humana positiva (no ser un pecador³⁷) contra la de ser un pecador nato (alterar la ley de conducta establecida socialmente por mandato natural).

**Ah, si volviera a ser joven
... para enmendar mis errores
y cometer otros peores.**

En el segundo terceto se da el empleo del recurso que ya se ha indicado en ocasiones anteriores, la homofonía como instrumento que transforma el sentido del poema en forma reflexiva y provoca el choque psicológico de los postulados morales de la sociedad.

Además de existir una interpretación de la validez, así como el nivel de admiración que puede provocar la alteración de las leyes de conducta establecidas, que no sólo depende de alterarlas mecánicamente, sino, de cómo, dónde, y de qué forma se transgrede ante los otros sin que pudiese ser considerado tal, de ahí su carácter de “genialidad”.

**Hay pecados veniales
y otros que son
sencillamente geniales.**

En la tercera estancia poética se da el mismo recurso de la homofonía para revertir al final de cada verso (el verso que inicia el poema, contrastado con el verso que finaliza el poema). Así también, el énfasis establecido entre lo que separa a la condena moral terrenal de la divina, al ser transgredidos tales leyes de conducta, son puestos en manifiesto por el autor. Existe una preeminencia para el juicio trascendental, y no el social, es decir el terrenal.

Hay pecados mortales

pero esos

no me preocupan tanto

como los inmortales...

En la última estancia poética, se construye el conocimiento de la existencia propia de un mundo dialécticamente concebido para alterarse a si mismo, no sólo en cuanto al empleo del discurso, al juego de oposiciones semánticas, sino además, por el sincretismo poético, las connotaciones de raíz religiosa se convierten en tema de analogías interpretativas sobre las condiciones de nuestra sociedad y nuestra condición individual.

Siete son los pecados capitales

los municipales no se pueden contar

¡porque sería pecado!

En cuánto a las posibilidades generales del texto poético se puede admitir que el centro del cual nace la percepción del discurso lírico es la dualidad a veces no posiblemente ponderable de “pecado” (desde la percepción divina) y el “pecado” (en la sociedad completa).

³⁷ Véase Van der Leuw. *Fenomenología de la Religión*.

4.2.7.2. Estructura de Sobredeterminación del Texto (EST)

La **EST** de este poema está fundado por sus cuatro estancias donde la constitución de su discurso recorre desde percepciones teológicas (pecado), la trascendencia de éstos ante el juego satírico ante su acción contrastiva.

4.2.7.2.1. Código Lingüístico (CL)

El **CL** de este texto poético parte del idioma castellano, enormes cargas de índole religioso (teológico), donde se establece un código que se describe en los **MID**.

4.2.7.2.2. Estructura Temática (ET)

La **ET** del poema se establece desde el seudo arrepentimiento cristiano, así como el hechizo de ser un pecador creativo, además de la trascendencia de los otros pecados insalvables, así como los de orden público que tiene considerable condena social.

4.2.7.2.3. Modelos Interferentes de Descripción (MID)

Los **MID** del poema son

- A. La juventud como una etapa única para hacer lo máximo en lo vital.
- B. Los pecadores inocentes y los pecadores astutos.
- C. Los pecados terrenales y los trascendentales.
- D. Y los públicos.

4.2.7.3. Horizonte de Expectativas Histórico (HEH)

El **HEH** del poema posee esencialmente dos niveles que son:

- a. La juventud pecadora Vrs. saber cómo pecar (etapa de la madurez humana).
- b. El pecador como hecho terrenal Vrs. el pecado suceso de trascendencia.

4.2.7.4. Determinar el Origen de la Obra (DOO)

Al delimitar el **HEH**, el **DOO** se describe como el dualismo *pecado* (hecho violatorio de la ley divina) Vrs. *el pecado* (hecho irónicamente latente en el hombre ante su aspiración trascendental).

4.2.7.5. Corte Sincrónico de la Obra (CSO)

En el caso de este texto poético el **CSO** lo establece la conceptualización satírica de lo pecaminoso como tal, en esencia porque, sólo en un contexto donde lo verdadero y divino puede elaborarse con la relatividad a lo variable de su condición. El pecado es posiblemente contrario a lo negativo.

4.2.7.6. Horizonte de Expectativas Vigente (HEV)

El **HEV** del poema tiene valor de oposición al del término mismo empleado (*pecado*), como referente al mundo ortodoxo y dogmático. Admite así que pueda darse ese acto de ironía en el desarrollo temático.

4.2.7.7. Determinar el Contexto del Lector (DCL)

En **DCL** se construye al hecho poético de que *una vida de pecado* está construida por la dicotomía religiosa del *perfecto cristiano* (el menos pecador), del *hombre mundano* (pecador in extremis). Así aquí abre una nueva perspectiva de lo condenable o no.

4.2.7.8. Corte Sincrónico (CS)

Si el **DCL** concibe la dicotomía descrita, el **CS** debe consolidar tal percepción, con el aporte de la concepción de que en el contexto, la moda de una conducta establece patrones sociales que se vuelven transformadores culturales. (Véase lo propuesto por Jauss acerca de esto en el marco teórico).

4.2.7.9. Modelo Situacional Básico (MSB)

Roles: El hombre pecador Vrs. el hombre ejemplar.

Lugar: La actualidad inclinada a ser una sociedad corruptible.

Tiempo: El presente latente (próximo y lejano) del individuo.

4.2.7.10. Modelo Normativo Básico (MNB)

Máximas: El pecador socialmente permitido vrs. el pecado moral

Valores: El pecado se concibe según el lugar donde esté.

Sanciones: No hay universalización del pecado humano en lo terrenal, aunque sí en lo trascendental.

4.2.8. QUIEN QUITA

Este poema también pertenece a la tercera parte del libro, su construcción métrica es libre, su rima asonante. Y además constituye ser un relativo de acuerdo los poemas “*Animal del Monte*” y “*Mil novecientos sin cuenta...*”, por sus elementos incluidos en los **Modelos Interferentes de Descripción.**

4.2.8.1. EL TEXTO

**Tal vez no soy el Animal del Monte
o sí, pero de un monte que no existe.**

**O soy quizás un animal fantástico,
un tigre que estuvo encaramado en
la fachada o cielo de la iglesia
de San Andrés Xecul;
tan irreal que a veces me despierto,
o me pinto yo solito,
con las pintas de agua
...cuando llueve.**

**Me borro con un poco de cal
o con la niebla.**

**Quizás no existo –digo-;
ni existe el monte
donde siempre me**

refugio
pero lo mismo da,
porque el país verdadero
que sueña la gente verdadera
es como un cuento
¡y a lo mejor, tampoco existe!

Algunos de los rasgos y características de este texto poético, pueden descubrirse a partir de la determinación de sus estancias poéticas. Las cuales son, seis, de acuerdo a su condición discursiva.

Primera Estancia, los primeros dos versos, de forma semejante como el poema “*Mil novecientos sin cuenta...*”, establece al inicio, su posición ante el lector, su ser en el mundo, aunque sus contradicciones se asimilan de acuerdo a los valores que se asigne él mismo.

Tal vez no soy el Animal del Monte
o sí, pero de un monte que no existe.

Segunda Estancia, del verso tercero al sexto, determina relaciones por analogía acerca de su existencia, de sus cualidades, o de su representación en un entorno específico, siempre basado en las relaciones de paralelismos de lo posible.

O soy quizás un animal fantástico,
un tigre que estuvo encaramado en
la fachada o cielo de la iglesia
de San Andrés Xecul;

Tercera Estancia, del verso séptimo al décimo, se conforma el mundo paralelo de irrealidades, es decir, su ser como algo inverosímil, acción de descubrirse o desaparecerse a capricho. Y de acuerdo a las condiciones que sean, así se conduce su realidad.

**tan irreal que a veces me despierto,
o me pinto yo solito,
con las pintas de agua
...cuando llueve.**

Cuarta Estancia, del verso undécimo al décimo segundo, se produce una explicación de sus atributos que son tan elementales entre sus reacciones, porque son resultado de condiciones vitales del protagonista (“*Animal del Monte*”).

**Me borro con un poco de cal
o con la niebla.**

Quinta Estancia, del verso décimo tercero al décimo sexto, la posibilidad del *ser* o *no-ser* como una variable desde la que oscila sin establecer otro parámetro que el de su entorno, donde aparentemente al inicio del discurso se reconocía.

**Quizás no existo –digo-;
inexiste el monte
donde siempre me
refugio
pero lo mismo da,**

Sexta Estancia, del verso décimo séptimo al vigésimo primero, el lugar *real*, que es “*imaginado*” (“*sueñan*”) por la gente *real*, es solamente una imagen que se tiene en el pensamiento, y que es tan falso como él mismo, siendo el “*Animal del Monte*”.

**pero lo mismo da,
porque el país verdadero
que sueña la gente verdadera
es como un cuento
¡y a lo mejor, tampoco existe!**

4.2.8.2. Estructura de Sobredeterminación del Texto (EST)

La **EST** de este texto poético corresponde por sus analogías discursivas a escenarios relativos al origen, forma o ser el “*Animal del Monte*”, sucesión de irrealidades interpuestas de acuerdo a los elementos anecdóticos que intervienen.

4.2.8.2.1. Código Lingüístico (CL)

El **CL** de este poema al igual que los otros poemas estudiados, sólo corresponde al idioma castellano, así como el hecho de que proposiciones codificadas desde su propio panorama histórico-geográfico, pero están más explícitos por su constitución espacial. Lo anterior sólo descifra por diferentes perspectivas el texto poético y su constitución estética.

4.2.8.2.2. Estructura Temática (ET)

La **ET** de este poema se dispone de la formulación de otra proposición acerca del ser en el mundo el “*Animal del Monte*” o de *no-ser*, de establecerse en una relatividad basada en la existencia de posibilidades de sustanciación (formarse) o des-sustanciarse.

Tómese en cuenta las descripciones donde el protagonista admite que puede transformarse de acuerdo a sus necesidades (“*pintarse*” y “*despintarse*”).

4.2.8.2.3. Modelos Interferentes de Descripción (MID)

Los **MID** del texto poético se constituyen en el “*Animal del Monte*” relativo a lo fantástico, así como a ser en otras posibilidades un individuo, una sustancia, una reacción propia del suceso. Es tan irreal su existencia como la del sentido de la nación, es decir que el suceso de ser nacional se constituye el hecho del mundo de posguerra.

Es así que la posibilidad del existir del protagonista se cifra en su propia concepción de la contradicción social que lo rodea y que es una evidente apariencia ante las claras diferencias que se han instituido en el país a partir de su formación histórica y cultural. De ahí ese acontecimiento de la analogía de “*soñar*” realidades (“*país verdadero*” / “*gente verdadera*”) y establecer así condiciones de existencia para todos.

4.2.8.3. Horizonte de Expectativas Histórico (HEH)

El **HEH** de este poema se configura en dos planos evidentes. El primero situado en el proceso del devenir propio de reconocerse el autor, la obra, el poema, y posteriormente el de la existencia del mundo propio de un ciudadano en un país, no existe tal lugar, el espacio es un limbo de latente inestabilidad.

4.2.8.4. Determinar el Origen de la Obra (DOO)

El **DOO** del texto poético se funda en el proceso de evolución del discurso, muy relacionado con el poema “*Mil novecientos sin cuenta...*” y “*Animal del Monte*”, como lo

habíamos indicado al inicio, íntimamente constituidos en el mundo global del libro, también muy involucrados en ésta.

Porque su relación parte del núcleo del protagonista (“*Animal del Monte*”) en continuo paralelismo entre los tres textos poéticos, involucrado en la transición lírica de los mismos, también porque en cada uno se diversifica intencionadamente hacia comprensión inabarcables en los otros, es decir que su interdependencia no sólo está fundada en el **MID** de éstos, sino en el **HEH**, y el **HEV** que restablece los contenidos colectivos del protagonista.

4.2.8.5. Corte Sincrónico de la Obra (CSO)

Los **CSO** de esta obra está vinculado al **HEH**, así como al mundo íntimo del reconocerse al “*Animal del Monte*”, así como no existen parámetros que solo constituyen en un mundo de posguerra, dañado, atacado por la multiculturalidad.

4.2.8.6. Horizonte de Expectativas Vigente (HEV)

El **HEV** del poema cabe determinarse por los elementos más radicales del texto a partir de la evaluación de los sucesos que aparentemente han validado la percepción de nacionalidad, el cual, posiblemente es solo una imagen como tantas que la sociedad elabora para establecer los valores dobles sobre los que se funda su coexistencia.

4.2.8.7. Determinar el Contexto del Lector (DCL)

Al **DCL** se ubica en la dimensión que lo vincula con otras lecturas, ya indicadas en el **DOO**, así como el hecho de que la reevaluación de las esencias tanto del individuo como colectivamente. Y como se indicó en los sub incisos anteriores, el lector no tiene opción a

situarse en el plano del protagonista *in situ*, sino un acercamiento desde el punto de la percepción de sus rasgos neorrealistas ya encontrados en otros textos poéticos estudiados anteriormente.

4.2.8.8. Corte Sincrónico (CS)

El CS de este poema sólo puede constituirse en el elemento del discurso, al asimilar el autor, la relación “*Animal del Monte*” = obra = autor = mundo = existencia, lo sitúa en el ámbito proposicional. Este ámbito proposicional es el espacio donde el protagonista concibe a la realidad “fantástica”, supranormal, que permite reconstruirse al individuo.

4.2.8.9. Modelo Situacional Básico (MSB)

Roles: El individuo ficcional Vrs. realidad/ nacionalidad Vrs. ermitaños.

Lugar: Espacio no abierto Vrs. sitio inexistente.

Tiempo: Mundo nacional de posguerra.

4.2.8.10. Modelo Normativo Básico (MNB)

Máximas: El mundo es una posibilidad no exacta.

Valores: No hay valores de nación/ de país.

Sanciones: Se sostiene una pérdida de identidad en nuestra sociedad de posguerra.

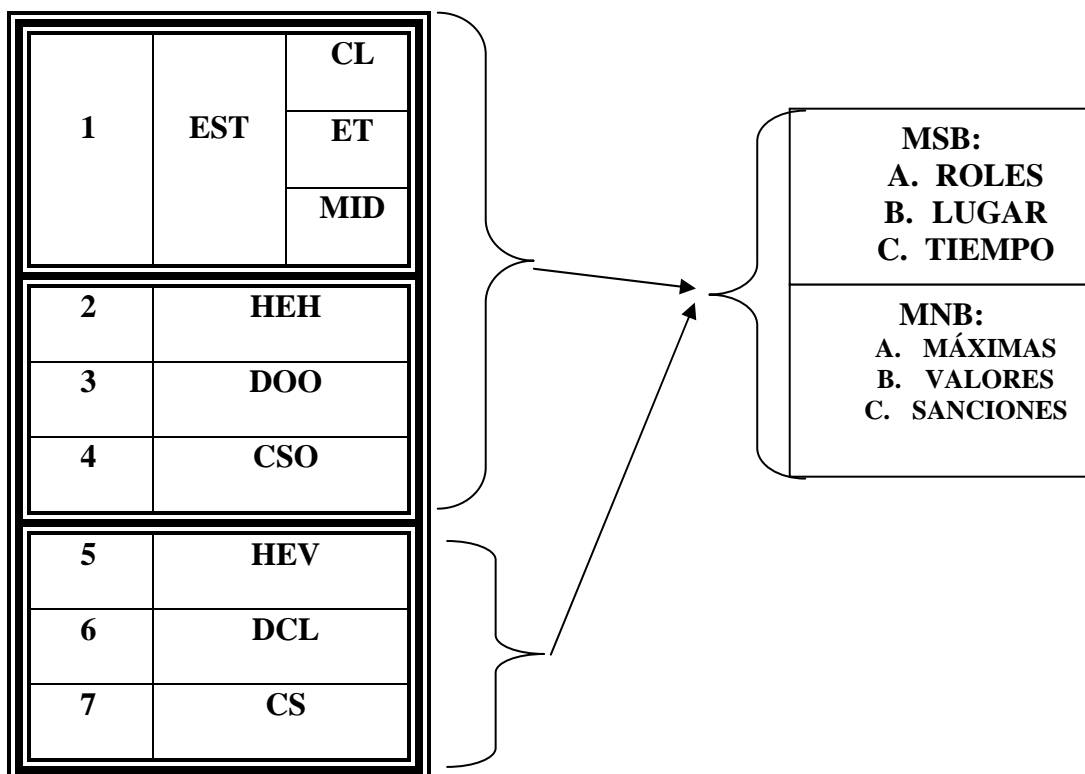
4.3. CARACTERÍSTICAS GLOBALES DE LOS POEMAS

Si bien es cierto, los poemas constituyen una parte parcial de todo el libro, en su selección y en su análisis, los poemas, confluyen en el contenido esencial de la metapoesía del autor y de los recursos literarios homofónicos.

4.4. MODELO DE INVESTIGACIÓN

Además de establecer los parámetros dentro de los cuales se logró elaborar un modelo que se presenta a continuación y ha sido el instrumento con el que se implementaron los postulados del marco teórico, y que ha sido, ahora, y posiblemente sea, un recurso de investigación para otras obras poéticas.

Con el presente modelo se cumple con uno de los objetivos metodológicos planteados al inicio de la presente investigación.



4.4.1.PROCESO DEL MODELO

Este instrumento de investigación cumplió con los siguientes procedimientos, de acuerdo al numeral que le corresponde.

De los proceso del paso 1 al 4, establecemos los niveles alternos de la referencia del obra, texto, y perspectiva; del 5 al 7, los contenidos contemporáneos de acuerdo a los primeros constituyentes; y de la acción de análisis y revisión del primer proceso (pasos 1-4) ante el segundo (pasos 5-7) se formula el Modelo Situacional Básico (MSB) y el Modelo Normativo Básico (MNB).

5.VALORACIÓN CRÍTICA

Cada interpretación que se hace de una obra y de un escritor, obedece a intenciones definidas por razones, ya sea críticas, estéticas o emotivas, cada una de éstas muy distintas y con visiones diferenciadas de cómo acercarse a la obra de arte, en este caso la obra lírica. Luis Alfredo Arango corresponde en su labor literaria a una etapa social que rescata parte de esa tarea de cultura y conocimiento, de testimonio y divulgación que cumple el escritor en los procesos sociales donde la represión militar domina y representa el sistema de poder social que somete a las democracias recientes, como en el caso de los países latinoamericanos.

Si bien, su recursos del humor, no es nuevo, en lo que a literatura se refiere, si determina su estilo, y lo separa de otros contemporáneos suyos, como el caso de Francisco Morales Santos, de Marco Antonio Flores, de Roberto Obregón, o de Ana María Rodas o Delia Quiñónez.

El estilo en un escritor no es determinado por recursos coloquiales o adopción de neologismos, o cualquier otro que pudiera imaginarse. Si no también, por la intuición de hacerlo parte de un escenario estético apto para los lectores, y que sea coherente con su posición artística.

En Arango no puede menospreciarse las calidades pictóricas que practicó, pues son en parte, el horizonte fundamental con el que restituye a lo lírico la posibilidad de crear esos vínculos tan paradójicos y controversiales, como lo es el sentido del pecado humano, el tiempo, la historia, la existencia rural y urbana, y nuestra ineludible sociedad de posguerra.

6.CONCLUSIONES

1. El libro de poesía *Animal del Monte* constituye una expresión vital de características metapoéticas. El empleo de la Homofonía en construcciones compuestas o simples, basadas en relaciones de alteración de la estructura morfosintáctica del discurso poético, es un recurso que se presenta en la obra *Animal del Monte*.
2. De lo anterior se concluye que el recurso poético de Luis Alfredo Arango en su libro *Animal del Monte*, constituye parte de su estilo, donde la dualidad de mundos expresivos (el culto y el rural) forman la simbiosis de su expresión lírica. Volviendo “cotidiano” lo académico, y “académico” lo cotidiano, como lo muestran poemas como Santo Oficio, Informes sobre el tiempo, Del tiempo que no pasa, y Animal del monte.
3. Se ha logrado analizar los ocho poemas seleccionados del libro *Animal del Monte* con la aplicación de la Estética de la Recepción basado en los postulados establecidos por Hans Robert Jauss, y ha permitido construir un *Modelo de Interpretación* que reconoce las partes sustanciales de los poemas estudiados.
4. Del *Modelo de Interpretación* se lograron identificar los rasgos poéticos de los poemas objeto de estudio, esto a partir de los Modelos Interferentes de Descripción que forman parte de la Estructura Temática del proceso de análisis y que determina parte esencial del escenario poético.

5. El *Modelo de Interpretación* que se obtuvo de la aplicación del método de crítica de Estética de la Recepción, coincide con las partes, elementos y bases de la explicación, interpretación, y comprensión crítica de la obra poética estudiada, por lo que queda como un instrumento sugerido para otros estudios, enfocados en obras del género lírico. Por lo que se logra desarrollar pasos básicos de un *Modelo de Interpretación* que se puede emplear posteriormente.
6. Los poemas estudiados establecen parámetros diferenciados de la realidad poética de la obra objeto de estudio, y coinciden en los fundamentos estético creativos del autor, tanto en el Modelo Normativo Básico y Modelo Situacional Básico, en lo referente a una correspondencia con respecto a la concepción del entorno literario que la constituye como libro.
7. El recurso del humor en los textos poéticos, deriva en consideraciones incluso de orden irónico en el tono con el que se presentan, así como por los contenidos tratados, algunos de una profundidad y controversia tal, que podría propiciar percepciones acerca del desequilibrio de sus contrastes, de ahí su mayor efectividad en cuanto a lo humorísticamente guatemalteco.
8. Existe en el nivel paradigmático de la obra *Animal del Monte* y de los ocho poemas estudiados un solo referente: El Poeta. Por su relación con el mundo, con la literatura, con la historia, con la trascendencia cultural que implica su labor creativa, y por su protagonismo en la transformación histórica de la visión estética de las naciones.

7. BIBLIOGRAFÍA

1. ABAD NEBOT, Francisco. **Crítica Literaria (Addenda)**. UNED. 2da. Edición. Madrid, España. 1997.
2. ALBADALEJO MAYORDOMO, Tomás; et al. **Lingüística del Texto**. Arco/Libros S.A. Madrid, España, 1987.
3. **ALGARERO CULTURAL** (revista) #2. Ministerio de Cultura y Deportes. Marzo-Mayo 1997. Guatemala. pp.6-7.
4. **ALGARERO CULTURAL**.(revista) #4. Ministerio de Cultura y Deportes. Dirección de Arte y Cultura. Junio-Diciembre 1999. Guatemala. pp.55-58.
5. ARANGO, Luis Alfredo. **Archivador de pueblos**.
6. _____. **Animal del monte**. Editorial Cultura, Guatemala, 1999.
7. _____. **Ver de viejo**.(Cito textualmente el colofón de esta obra: “en Guatemala de la Asunción. El 28 de junio de mil novecientos y pico”).
8. _____. **Arpas sin ángel**. Guatemala 1968.
9. _____. **Zopilote biónico**. Guatemala 1979.
10. _____. **Memorial de la lluvia**. Guatemala 1980.
11. ARDANUY LÓPEZ, Jordi. **La búsqueda de Lo Sagrado en la poesía de Ángel Crespo**. (Tesis Doctoral) Departament D’Humanitats, Universitat POMPEU FABRA, España. 2002.
12. AULLÓN DE HARO, Pedro (editor) **Teoría de la Crítica Literaria**. Editorial Trotta. Madrid, España 1994.
13. BLECUA, Alberto. **Manual de Crítica Textual**. Editorial Castalia. Madrid, España. 1990.
14. BOBES NAVES, María del Carmen. **La Semiótica como teoría Lingüística**. Editorial Gredos. Madrid, España. 1973.

15. BOUSOÑO, Carlos. *Superrealismo Poético y Simbolización*. Editorial Gredos. Madrid, España 1979.
16. _____. *Teoría de la Expresión Poética*. 7ma. Edición. Editorial Gredos. Madrid, España 1985.
17. CASTAGNINO, Raúl. *El Análisis Literario*. Librería “El Ateneo” Editorial. 12ª. Edición. Argentina. 1987.
18. COLLADO, JESÚS Antonio. *Fundamentos de Lingüística General*. Editorial Gredos. 2da Reimpresión. Madrid, España. 1986.
19. COURTÉS, Joseph. *Análisis Semiótico del Discurso*. Editorial Gredos.. Madrid, España 1997.
20. CUESTA ABAD, José María. *Teoría Hermenéutica y Literatura*.
21. DIEZ BORQUE, José María. *Comentario de Textos Literarios*. Editorial Playor. 22a. Edición.. España 1998.
22. ESCARPIT, Robert. *Sociología de la Literatura*. Oikos-tan, S.A., Ediciones. Barcelona, España. 1971.
23. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ángel Raimundo, Et al. *Introducción a la Semántica*. Ediciones Cátedra. 5ta. Edición. Madrid, España, 1989.
24. FIGUEROA MARROQUÍN, Horacio et al. *Las cien poesías más bellas de la lírica guatemalense*. Cenaltex. Guatemala, 1986.
25. GARCÍA BERRIO, Antonio, Et al. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Ediciones Cátedra. Madrid, España.1995.
26. GARCÍA BERRIO, Antonio; y Hernández Fernández, Teresa. *La Poética: Tradición y Modernidad*. Editorial Síntesis. 2da. Reimpresión. Madrid, España. 1994.

27. GARRIDO, et al. *Teorías de la Ficción Literaria*. Arco Libros. Madrid, España 1987.
28. GARRIDO GALLARDO, et al. *Teoría de los Géneros Literarios*. Arco Libro. Madrid, España 1988.
29. GARRIDO MEDINA, Joaquín. *Elementos de Análisis Lingüístico*. Editorial Fundamentos. Madrid, España.
30. GIRÓN ALCONCHEL, José Luis. *Introducción a la Explicación Lingüística de Textos*. Edinumen. Madrid, España.1993.
31. GOMEZ REDONDO. *La Crítica Literaria del Siglo XX*. EDAF. España.
32. GUTIERREZ ORDÓÑEZ, Salvador. *Análisis Sintáctico 1*. Grupo Anaya, S.A. Madrid, España, 2002.
33. ISAACSON, José. *Antropología Literaria*. Ediciones Marymar. Argentina. 1982
34. KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*.
35. *La Deconstrucción*. Editorial Cátedra.
36. *LENGUA Y LITERATURA EN SU CONTEXTO 12*. HarperCollins Publishers LatinAmerica. Miami, Florida, E.U.A. 1991.
37. LIANO, Dante. *Literatura Hispanoamericana*. Sección de Publicaciones, Facultad de Humanidades, USAC. Guatemala. 1979.
38. LOZANO, Jorge et al. *Análisis del Discurso*. 6ta. Edición. Ediciones Cátedra, Madrid, España 1999.
39. LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Métrica Española del Siglo XX*. Editorial Gredos. Madrid, España 1968.
40. MARCOS MARÍN, Francisco. *Introducción a la Lingüística: Historia y Modelos*. Editorial Síntesis. Madrid, España. 1990.

41. MARCOS MARÍN, Francisco; et al. *Lingüística Aplicada*. Editorial Síntesis, Madrid, España, 1991.
42. MARCOS MARÍN, Francisco. *El Comentario Lingüístico (Metodología y Práctica)*. 11va. Edición. Ediciones Cátedra. Madrid, España.
43. MORENO CABRERA, Juan Carlos. *Fundamentos de Sintaxis General*. Editorial Síntesis. Madrid, España. 1987.
44. MORENO MARTÍNEZ, Enán. *El poema visto por el autor, por el crítico y el lector*. Tesis de Letras. Dep. de Letras, Facultad de Humanidades, USAC. Guatemala. 1980.
45. MEJÍA, Marco Vinicio. *Espejos de Piedra Oscura*. Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección de Arte y Cultura, Guatemala. 1993.
46. MONTENEGRO GONZÁLEZ, Augusto. *Historia de América*. Grupo Editorial Norma. 17ma. Reimpresión. Colombia, 1993.
47. MUÑOZ MEANY. *Preceptiva Literaria*. Serviprensa. Guatemala.
48. OSEGUERA, Eva Lydia. *Compendio de Literatura Universal*. Publicaciones Cultural. 2da. Edición. México. 2002.
49. PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica de México. Duodécima reimpresión, tercera edición. México. 1998.
50. PIAGET, Jean. *El Estructuralismo*. Editorial Proteo. Argentina 1969.
51. POTTIER, Bernard. *Lingüística General*. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, España. 1974.
52. SAMAYOA PINEDA, Claudia Virginia. *Gianni Vattimo, una antropología postmoderna*. Tesis de Filosofía. Dep. de Filosofía, Facultad de Humanidades, USAC. 1996.

53. SANTAGADA, Miguel Ángel. *La Recepción Teatral entre la Experiencia Estética y la Acción Ritual*. (Tesis Doctoral) Facultad de Letras, Universidad LAVAL, Québec, Canadá. Marzo 2004. pp.326.
54. SILVA SAGARMINAGA, Carlos Humberto. *Biografías 146 escritores guatemaltecos y algo más*. Tipografía Nacional, Guatemala. 2003.
55. SAMPIERI, et al. *Metodologías de la Investigación*. McGRaw-Hill INTERAMERICANA DE MÉXICO, S.A. de C.V. México. 1997.
56. UETTI, Karl. *Teoría Literaria y Lingüística*. Ediciones Cátedra. Madrid, España. 1977.
57. VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica de México. Tercera Edición, México. 1995.
58. VILLAR, Clara Luz. *Ricardo Estrada a través de la Estética de la Recepción*. Tesis de Letras. Dep. de Letras, Facultad de Humanidades, USAC. Guatemala, 2001.
59. VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la Crítica Literaria*. Ediciones Ariel, España. 2002.
60. WELLEK, René. *Conceptos de Crítica Literaria*. Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela. Venezuela. 1968.
61. WARRING, Rainer (Editor). *Estética de la Recepción*. Visor Dis., Madrid, España 1989.
62. YLLERA, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Alianza Editorial. 1986. Tercera edición. 1986.
63. ZORRILLA Arena, et al. *Guía para elaborar tesis*. McGRaw-Hill INTERAMERICANA DE MÉXICO, S.A. de C.V. México, 1992.

8. ANEXO

8.1 ANEXO 1

Apuntes para una entrevista

Luis Alfredo Arango*



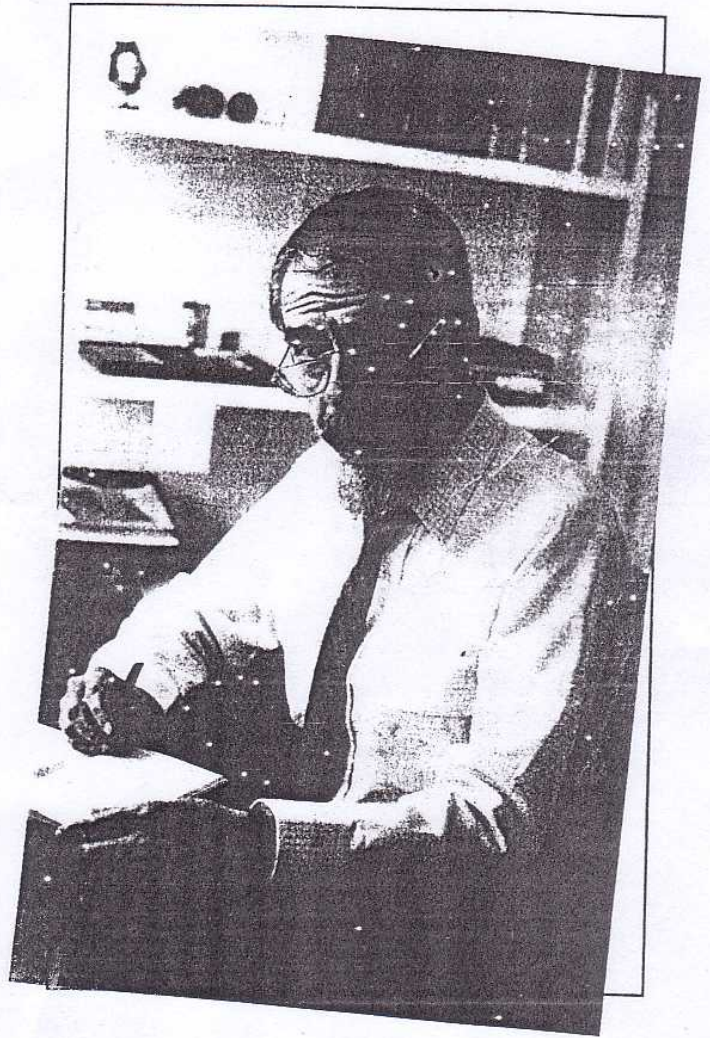
- * No soy Chapín. Soy manzanero, hecho en Totonicapán.
- * No soy poeta, ni literato. Solamente soy alguien que escribe con ira, con dolor, con emoción, para constatar que estoy vivo.
- * No tengo «biografía». Compadezco a los estudiantes que tienen que aprender fechas y nombres de memoria: cuándo nacieron, cuándo murieron y qué «títulos» publicaron los monstruos de la literatura. La literatura es arte; es para disfrutarla, no para «estudiarla» como si fuera la tabla periódica de los elementos, o la taxonomía del reino animal.
- * No conozco a los indígenas. Me molesta que me llamen «experto», «conocedor» y no sé qué más vainas. Desde que tengo memoria, he convivido con quichés, achés y cakchiqueles ¡y cada vez sé menos acerca de ellos! Agredidos por el mundo exterior, los grupos étnicos se han vuelto herméticos; se han encerrado dentro de sí mismos. Mi hermano era indígena. Indígenas son mi mujer, mis cuñados, mis suegros, mis compadres; pero yo no soy antropólogo.
- * No me gusta escribir prólogos; no soy crítico, no soy académico, no sé nada de gramática.
- * La mucha gramática esteriliza la espontaneidad.



NO SOY POETA, NI LITERATO.

Solamente soy alguien que escribe con ira, con dolor, con emoción, para constatar que estoy vivo.

- * Hace tres o cuatro años me eligieron para ingresar en la Academia Guatemalteca de la Lengua, pero hubo un error: fui elegido para una academia que no existe.
- * Las medallas, los diplomas y los honores son muy lindos, mejor si vienen acompañados por un chequecito...
- * A veces me he arrepentido de no haber sido futbolista. Patear un cuero es una terapia formidable ¡hasta puede ser rentable!
- * Para poder escribir y publicar mis esperpentos he trabajado como dibujante.
- * Escritores o no; artistas o personas sencillas y anónimas, todos los guatemaltecos hemos sido humillados y ofendidos por la brutalidad, y estafados por la mediocridad y rapiña de nuestros gobernantes.
- * En Guatemala ha sido muy difícil vivir, pero sobrevivir ha sido casi un milagro.
- * Habría que clonar a ciertos personajes públicos de la posmodernidad, porque son parte del folclor.
- * He visto caer, uno tras otro, a muchos ídolos: políticos, celebridades del espectáculo, pugilistas, predicadores, obispos, gerentes... Lo único que sigue intacto es el arte.
- * El pasado: la infancia, la juventud, la novela autobiográfica, no existen. Uno tiene que inventar todas esas cosas porque, sin ellas, no podría seguir su camino.
- * No faltan quiénes se inventan un pasado ad hoc, para subirse al carro de los ganadores. (Los ganadores fuman rubios, y después, los rubios se los fuman a ellos).



* Luis Alfredo Arango. Totonicapán (1935). Poeta, narrador y pintor. Presidente del Consejo Asesor para las Letras del Ministerio de Cultura y Deportes.



8.2 ANEXO 2

libros de ensayo *La crítica literaria*, *Literatura hispanoamericana*, *La palabra y el sueño*, y *Elementos literarios y funcionalidad cultural en fray Diego de Landa*, entre otros.



Animal del monte

En la Librería Sophos fue presentado el lunes 13 de diciembre el nuevo libro de poemas *Animal de Monte* del escritor Luis Alfredo Arango.

El universo poético de Luis Alfredo Arango (Totonicapán, 1936), particularmente el de su nuevo libro *Animal del monte*, está construido sobre realidades profundas en la vida del hombre, como el amor, la muerte, la historia y, sobre todo, el paisaje de Guatemala, este último cada vez más ignorado por causa de novedades, a veces baladíes, que invaden el mundo contemporáneo con una rapidez de vértigo.

El desprecio, cuando no el olvido, a la provincia —conformada no sólo por el paisaje sino también por su gente— es evidente en todos los órdenes, pero existen poetas con una obra extraordinaria, como es el caso de Arango, quien no sólo es capaz de mirar todos esos matices que pasan desapercibidos para el común, sino también de trasladar su esplendor a la palabra y transmitir, hasta donde es posible, el

grado exacto de su emoción. A lo anterior debe agregarse su veta humorística, presente en este libro, con la que busca demostrar el lado afable de las cosas, como cuando dice: *Hay pecados veniales / y otros que son / sencillamente geniales*. De ese carácter lúdico participan también algunos títulos de sus poemas, como por ejemplo, «Lunas y lagunas sentimentales» y «Chingaquetido», entre otros.

Luis Alfredo Arango es autor de numerosos libros de poesía que han logrado conmover e iluminar a sus lectores; algunos de esos títulos son: *Brecha en la sombra*, *Papel y tusa*, *Boleto de viaje*, *Arpa sin ángel*, *Dicho al olvido*, *Grillos y tuercas*, *Archivador de pueblos*, *El zopilote biónico* y *Memorial de la lluvia*. En cuento ha publicado *Cruz o Gaspar* y *Lola dormida*. Además es autor de la novela para niños *El país de los pájaros*, que lleva dos ediciones, de treinta mil ejemplares cada una, en México.

El comentario de *Animal del monte* fue hecho por la escritora Ana María Rodas, contemporánea del poeta Arango y una de las voces más celebradas de la literatura guatemalteca por sus *Poemas de la izquierda erótica* (traducido al alemán), *Las cuatro esquinas del juego de una muñeca*, *El fin de los mitos y los sueños* y *La insurrección de Mariana*, entre otras obras.

Festival del Centro Histórico

El centro histórico de la ciudad de Guatemala (zona 1), con sus espacios grises, agrietados, sus traslaciones impulsadas por el tiempo y el aumento de sus huéspedes y las historias de sus personajes ha sido reivindicada en

los últimos años del siglo XX por la Municipalidad, la Universidad de San Carlos e instituciones que tienen su sede en el área en cuestión, tal el caso de la Dirección de Arte y Cultura, así como por aquellos que la aman entrañablemente. De esa cuenta se ha institucionalizado el Festival del Centro Histórico, que este año tuvo lugar del 14 al 29 de agosto.

Como entidad coorganizadora del Festival del Centro Histórico, la Dirección de Arte y Cultura rindió homenaje a los editores **Ricardo Juárez Aragón**, **Oscar Humberto de León Castillo** y **Jesús Chico**, tomando en cuenta que el editor es un ser excepcional que consagra su vida, sus energías y no pocas veces su fortuna a la difusión de la cultura y del pensamiento universales; en que es un elemento fundamental de las sociedades civilizadas y en que, a través del libro, propaga las ideas de los hombres inteligentes de la comunidad en que vive. Asimismo, Arte y Cultura tomó en consideración el papel que cada uno de los homenajeados ha jugado para que los escritores guatemaltecos den a conocer su producción.

Este es el caso de **Ricardo Juárez Aragón**, por cuyas manos pasaron muchos de los libros producidos en Guatemala durante las décadas de 1940 a 1970, años en que brilló la Editorial Landívar de su propiedad. De las prensas de esta inolvidable editorial salieron libros que habrían de marcar etapas de la literatura guatemalteca, como *Isla en mis manos* de Antonio Brañas; la primera edición guatemalteca de *Vámonos patria a caminar*, de Otto René Castillo, *El aprendiz de profeta* y *La flauta de ágata*, de Roberto Obregón; *Cantar ahora* de José Luis Villatoro, *Dicho al olvido* y *El amanecido*, de Luis Alfredo Arango; *Diez poemas fieles*, de Julio Fausto Aguilera y mi libro

