

Norma Leticia Toledo Morales

**SIGNIFICACIÓN PSICOZOOMÓRFICA EN QUINCE POEMAS
SELECCIONADOS DE RAFAEL ARÉVALO MARTÍNEZ**

Asesor: M.A. Milton Alfredo Torres Valenzuela



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

Guatemala, noviembre de 2008

Este estudio fue presentado por la autora como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciatura en Letras.

Guatemala, noviembre 2008.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	i
1. MARCO CONCEPTUAL	1
1.1 ANTECEDENTES	1
1.1.1 <i>Narrativa</i>	2
1.1.2 <i>Lírica</i>	7
1.2 JUSTIFICACIÓN	11
1.3 TEMA DE INVESTIGACIÓN	14
1.3.1 <i>Definición</i>	14
1.4 ALCANCES Y LÍMITES.....	15
2. MARCO CONTEXTUAL DE RAFAEL ARÉVALO MARTÍNEZ	19
2.1 BIOGRAFÍA.....	19
2.2 CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO	21
2.3 PRODUCCIÓN LITERARIA.....	25
3. MARCO TEÓRICO	27
3.1 GÉNEROS LITERARIOS.....	28
3.1.1 <i>Lírica</i>	29
3.2 POEMA	33
3.2.1 <i>Verso</i>	35
3.2.2 <i>Rima</i>	36
3.2.3 <i>Sílaba</i>	37
3.3 FIGURAS RETÓRICAS, FIGURAS LITERARIAS, LENGUAJE FIGURADO.....	39
3.4 SÍMBOLOS.....	44
3.5 FORMACIÓN DE SÍMBOLOS	47
3.6 SIMBOLOGÍA ZOOMÓRFICA EN EL ARTE	50
3.7 RAFAEL ARÉVALO MARTÍNEZ Y EL PSICOOZOMORFISMO LITERARIO	57
3.8 SEMIOLOGÍA.....	65
3.8.1 <i>Niveles de análisis semiológico: sintaxis, semántica y pragmática</i>	66
4. MARCO METODOLÓGICO	69
4.1 ESQUEMA BÁSICO DE INVESTIGACIÓN	69
4.2 OBJETIVOS	71
4.2.1 <i>General</i>	71
4.2.2 <i>Específicos</i>	71
4.3 MÉTODO SEMIOLÓGICO DE ANÁLISIS LITERARIO.....	73
4.3.1 <i>Lenguaje funcional y lenguaje poético</i>	74
4.3.2 <i>Aplicación del método semiológico</i>	75
4.3.2.1 Nivel sintáctico.....	76
4.3.2.2 Nivel semántico	77
4.3.2.3 Unidad del poema.....	78
4.3.2.4 Nivel pragmático	78

5. MARCO OPERATIVO: RESULTADOS DE LOS ANÁLISIS 83

5.1 ANÁLISIS DE LOS POEMAS SELECCIONADOS 85

<i>5.1.1 Análisis de: Al Colegio de Infantes</i>	87
5.1.1.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	89
5.1.1.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias	95
5.1.1.3 Unidad del poema.....	107
<i>5.1.2 Análisis de: Mi labor de cultura</i>	108
5.1.2.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	110
5.1.2.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias	113
5.1.2.3 Unidad del poema.....	116
<i>5.1.3 Análisis de: Los hombres-lobos</i>	117
5.1.3.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	118
5.1.3.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias	121
5.1.3.3 Unidad del poema.....	124
<i>5.1.4 Análisis de: Estirpe de palomas</i>	125
5.1.4.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	126
5.1.4.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	132
5.1.4.3 Unidad del poema	136
<i>5.1.5 Análisis de: Cadenas</i>	137
5.1.5.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	138
5.1.5.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	140
5.1.5.3 Unidad del poema	142
<i>5.1.6 Análisis de: Cada cierto tiempo</i>	143
5.1.6.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	144
5.1.6.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	146
5.1.6.3 Unidad del poema	147
<i>5.1.7 Análisis de: Mea culpa</i>	148
5.1.7.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	149
5.1.7.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	152
5.1.7.3 Unidad del poema	154
<i>5.1.8 Análisis de: El Pescador</i>	155
5.1.8.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	156
5.1.8.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	158
5.1.8.3 Unidad del poema	162
<i>5.1.9 Análisis de: No cortes ninguna risa</i>	163
5.1.9.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	164
5.1.9.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	167
5.1.9.3 Unidad del poema	170
<i>5.1.10 Análisis de: Aves de presa</i>	171
5.1.10.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos.....	172
5.1.10.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias	175
5.1.10.3 Unidad del poema	176

5.1.11 <i>Análisis de: Colegialas</i>	177
5.1.11.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	178
5.1.11.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	181
5.1.11.3 Unidad del poema	182
5.1.12 <i>Análisis de: Malas bestias</i>	183
5.1.12.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	184
5.1.12.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	187
5.1.12.3 Unidad del poema	188
5.1.13 <i>Análisis de: Magia</i>	189
5.1.13.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	190
5.1.13.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	192
5.1.13.3 Unidad del poema	194
5.1.14 <i>Análisis de: Pájaro</i>	195
5.1.14.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	196
5.1.14.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	197
5.1.14.3 Unidad del poema	198
5.1.15 <i>Análisis de: Los criados</i>	199
5.1.15.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos	200
5.1.15.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias.....	201
5.1.15.3 Unidad del poema	202
5.2 ANÁLISIS PRAGMÁTICO DEL CORPUS SELECCIONADO.....	203
5.2.1 <i>Emisor</i>	203
5.2.2 <i>Receptor</i>	206
5.2.3 <i>Contexto</i>	208
5.2.4 <i>Intertexto</i>	210
5.2.4.1 Discurso o estilo directo	210
5.2.4.2 Discurso o estilo indirecto libre.....	211
6. CONCLUSIONES	213
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	215
7.1 ARÉVALO MARTÍNEZ, RAFAEL.....	215
7.2 LIBROS Y DOCUMENTOS	215
7.3 REFERENCIAS ELECTRÓNICAS.....	219

INTRODUCCIÓN

Rafael Arévalo Martínez es considerado uno de los escritores más importantes de la literatura guatemalteca e hispanoamericana del siglo XX. Figura representativa de la generación de 1910, o generación del Cometa (Cometa Haley), respondió a las tendencias modernistas de su época, pero su creación fue más allá del contexto artístico-literario que le rodeaba y de lo profundo de su experiencia vital y concepción del mundo nació un estilo propio, original e inimitable.

Su obra maestra *El hombre que parecía un caballo* y otros escritos de Rafael Arévalo Martínez, permiten observar que la naturaleza de los seres humanos, oscilante entre lo “humano/razón” y lo “animal/instinto” constituyó una de sus principales preocupaciones, convirtiéndose en un *leit motive* de su obra, que inspiró la creación de imágenes literarias que fusionan hombres y animales, característica insoslayable que ha sido denominada *psicozoomorfismo* o *psicozoologismo* por críticos tales como, el norteamericano Seymour Menton y los críticos-escritores guatemaltecos: Francisco Morales Santos y Francisco Solares Larrave, entre otros.

El psicozoomorfismo o psicozoologismo enfatizado por la crítica literaria en la narrativa arevaliana, constituye tema fundamental del presente estudio de poemas seleccionados de Rafael Arévalo Martínez; aunado a una particular admiración por la obra del poeta guatemalteco. En este sentido, y con el propósito de exponer las razones que motivaron la investigación, resulta necesario indicar el camino emprendido para llegar a la realización de la misma.

El proceso se inició mediante la lectura general de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez, con el fin de determinar si era posible descubrir en ella, ejemplos del señalado recurso literario psicozoomórfico, o si por el contrario, -como hasta el momento la crítica literaria ha evidenciado-, se presentaba exclusivamente en sus cuentos y novelas.

El primer acercamiento a la poesía de Rafael Arévalo Martínez se fundamentó en la lectura de ocho antologías que recopilan sus versos y que abarcan el período 1911-1965, siendo estas: *Maya*, 1911; *Los atormentados*, 1914; *Poesías escogidas*, 1921; *Las Rosas de Engaddi*, 1923; *Llama y el Rubén poseído por el Deus*, 1934; *Por un caminito así*, 1947; *Poemas*, 1958 y *Poemas de Rafael Arévalo Martínez*, 1965. En cuanto a estas antologías, puede afirmarse con toda seguridad, que reúnen la obra lírica completa del Rafael Arévalo *Martínez*, en vista de que otras publicaciones de sus versos, tales como, *Obras escogidas, prosa y poesía* (09), editada por la Universidad de San Carlos de Guatemala, en homenaje a los cincuenta años de vida literaria del autor, recopilan poemas publicados a partir de estas ocho antologías primigenias.

La primera lectura fue fructífera, pues permitió detectar poemas cuyo lenguaje remite a imágenes psicozoomórficas, semejantes a las señaladas por los estudiosos y críticos en los textos narrativos de Rafael Arévalo Martínez, y lo que es aún más significativo, previas a la publicación de su obra cumbre, *El hombre que parecía un caballo* (1915). Ejemplo de ello son los poemas: *Al Colegio de Infantes*, *Mi labor de cultura* y *Colegialas* fechados en 1907 -el primero- y 1909 los dos últimos.

Como segundo paso, se eligieron aquellos poemas cuya construcción lingüística, en alto grado, fuera representativa del denominado psicozoomorfismo de la obra arevaliana. Esa elección dio como resultado un conjunto de quince poemas, con los siguientes títulos: *Al Colegio de Infantes* (1907), *Mi labor de cultura* (1909), *Los hombres-lobos* (1914), *Estirpe de palomas* (1923), *Cadenas* (1934), *Cada cierto tiempo* (1934), *Mea culpa* (1934), *El Pescador* (1947), *No cortes ninguna risa* (1947), *Aves de presa* (1947), *Colegialas* (1909), *Malas bestias* (1914), *Magia* (1947), *Pájaro* (1947) y *Los criados* (1964).

Recopilados los textos de interés, se consideró apropiado aplicar el método semiológico para el estudio de cada uno, el cual considera los siguientes criterios de análisis:

- Sintáctico: funciones y relaciones de los signos lingüísticos.
- Semántico: significados de los signos lingüísticos.
- Pragmático: relaciones de uso de los signos lingüísticos en cuanto a: emisor, receptor, contexto e intertexto.

Uno de los objetivos primordiales de la tesis fue profundizar y enriquecer el horizonte de conocimiento y valoración de la obra poética de Rafael Arévalo Martínez, aportando diferentes criterios de interpretación del psicozoomorfismo, en el contexto de la poesía arevaliana, a través del análisis literario semiológico de los quince poemas seleccionados. Lo anterior, en vista de que se dispone de gran cantidad de estudios e investigaciones que sustentan teoría acerca del psicozoomorfismo en la narrativa de Rafael Arévalo Martínez, pero a la fecha, no existe ninguno que lo señale o vincule a sus textos líricos.

El presente trabajo se fundamentó en las bases de investigación establecidas por el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, en la *Guía para la elaboración de tesis* 2002 (35), pero conviene aclarar, a continuación, algunas particularidades de su contenido.

El Marco Conceptual incluye antecedentes acerca de la obra narrativa y lírica de Rafael Arévalo Martínez. En consideración del tema formulado, se describieron con mayor detenimiento los antecedentes concernientes a la lírica.

El Marco Contextual se integra de una breve biografía de Rafael Arévalo Martínez; una cronología que abarca el período 1844-1978, en la cual se relacionan paralelamente los principales hechos históricos y literarios acaecidos durante la vida del autor y un cuadro que enumera los diferentes géneros y títulos de su creación literaria.

En el Marco Teórico se desarrollaron temas relacionados con la propuesta de investigación:

- Género lírico: lírica, poema (verso, rima y sílaba)
- Figuras retóricas, literarias y lenguaje figurado
- Los símbolos y su formación
- El zoomorfismo y el arte
- Rafael Arévalo Martínez y el psicozoomorfismo
- Teoría sobre el método semiológico aplicado a la literatura

El Marco Metodológico contiene: el esquema básico trazado para llevar a cabo la investigación, los objetivos propuestos y una breve explicación de los niveles de análisis del método semiológico (semántico, sintáctico y pragmático).

En cuanto a la aplicación del Método Semiológico es importante indicar que se consideró pertinente analizar, cada uno de los poemas seleccionados de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez, de acuerdo con los modelos utilizados por los semiólogos y profesores de la Universidad de Oviedo, María del Carmen Bobes Naves y Rafael Núñez Ramos. Ambos profesores son autores de diversos estudios sobre semiología aplicada a la literatura, en los cuales, unificando teoría y práctica, ofrecen didácticas y congruentes explicaciones sobre dicho método. Ambos semiólogos coinciden en afirmar que, la aplicación del método semiológico a un texto lírico comprende las siguientes etapas:

- Análisis sintáctico: aspectos fónicos y sintácticos.
- Análisis semántico: semas y oposiciones semánticas binarias.
- Unidad del poema: integración de niveles de análisis semántico y sintáctico.
- Análisis pragmático: emisor, receptor, contexto e intertexto.

El Marco Operativo recopila los resultados de los análisis aplicados a cada uno de los poemas seleccionados. Cada análisis se efectuó desde una perspectiva sintáctica y semántica, para luego abordar una interpretación unificada del texto poético (unidad del poema). Es necesario aclarar que en el plano sintáctico, los análisis gramaticales se circunscribieron a las estructuras en las cuales se utilizan sustantivos relacionados con significados zoomórficos. Como parte del nivel semántico fueron investigados los simbolismos bíblicos, en los casos pertinentes. El Marco Operativo incluye, además, el análisis pragmático del *corpus* seleccionado, que abarcó las categorías: emisor, receptor, contexto y tipos de discurso (estilo directo e indirecto).

Finalmente, la tesis presenta las conclusiones a las cuales se arribó, luego de efectuados los análisis de los quince poemas seleccionados de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez y el análisis pragmático del conjunto. Por último se incluye la bibliografía consultada.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1 Antecedentes

El escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez plasmó su inspiración utilizando diversos géneros literarios, destacando notablemente por su narrativa y poesía. Logró su consagración como poeta de fama nacional e internacional gracias al cuento *El hombre que parecía un caballo* publicado en 1915. La singularidad de sus obras ha motivado innumerables estudios, análisis, comentarios y críticas literarias que aportan elementos de interpretación para la comprensión de las mismas. En relación con lo anterior, y en función del tema seleccionado, se consideró necesario recabar información referida a la obra narrativa o lírica de Rafael Arévalo Martínez, relacionada con el *zoomorfismo*, *psicozoomorfismo* o *psicozoologismo*. En vista del cúmulo de información existente, sobre la obra literaria de Rafael Arévalo Martínez, se establecieron dos condiciones básicas para efectuar la investigación documental correspondiente, siendo éstas:

- **Narrativa:** estudios, análisis, críticas o referencias sobre la obra de Rafael Arévalo Martínez que se refieran al *zoomorfismo*, *psicozoomorfismo* o *psicozoologismo*.
- **Lírica:** estudios, análisis, críticas o referencias sobre la poesía de Rafael Arévalo Martínez, se refieran o no, al *zoomorfismo*, *psicozoomorfismo* o *psicozoologismo*.

A fin de concretar la estrategia de investigación trazada, se consideró pertinente realizar la investigación, en bibliotecas y en Internet (WWW). Las bibliotecas visitadas y buscadores utilizados se indican a continuación:

➤ **Bibliotecas:**

- Biblioteca Nacional de Guatemala Luis Cardoza y Aragón.
- Universidad de San Carlos de Guatemala: Biblioteca Central, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Biblioteca César Brañas.
- Universidad del Valle de Guatemala
- Universidad Francisco Marroquín: Biblioteca Ludwig von Mises.
- Universidad Mariano Gálvez: Biblioteca Doctor Mariano Gálvez.
- Universidad Rafael Landívar: Biblioteca Doctor Isidro Iriarte.

➤ **World Wide Web**

- Google, Yahoo y Altavista.

Concluida la primera etapa de investigación, se procedió a seleccionar y analizar el material de interés para el desarrollo del trabajo. Como resultado de lo anterior, fue posible elaborar una serie de síntesis sobre el contenido de estudios, análisis, críticas o comentarios sobre la obra narrativa de Rafael Arévalo Martínez que aluden al *zoomorfismo*, *psicozoomorfismo* o *psicozoologismo* y estudios sobre su obra lírica. A continuación se enumeran y reseñan los materiales correspondientes a la narrativa de Arévalo Martínez.

1.1.1 Narrativa

- a) **Arévalo Martínez, Rafael (1884-1975). *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*/Rafael Arévalo Martínez: edición crítica coordinada por Dante Liano, (1997).**

La edición crítica incluye: *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos Establecimiento del texto*; *El señor Monitot*, ediciones de 1920 y 1951. Además, contiene: *Cronología*, *Historia del texto*, *Lecturas del texto* (críticas de especialistas), *Dossier* (artículos de Rafael Arévalo Martínez y otros poetas) y *Bibliografía* (contiene un listado de las publicaciones del autor y estudios críticos de su obra). El capítulo V, correspondiente a *Lecturas del texto*, incluye el estudio del doctor Ramón Luis Acevedo titulado: *El hombre que parecía un caballo: el texto y su significación*, en donde analiza, entre otros temas, el psicozoologismo de los relatos de Rafael Arévalo Martínez, (11: 408).

El tesario del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos, refiere dos investigaciones sobre Arévalo Martínez:

b) *Análisis semiológico de la narrativa breve de Rafael Arévalo Martínez. Tesis de graduación de Licenciada en Letras de Nora Elizabeth Rubín Montúfar, (1986).*

La tesis de la licenciada Rubín Montúfar explica el método semiológico y sus niveles de análisis. Aplica dicho método, de acuerdo con los criterios del crítico José Romera Castilla, a los cuentos de Arévalo Martínez: *Mujer y niños, El hombre que parecía un caballo, La segunda boda de Juana, El hombre verde, Empleo por un año, La cajita, De Neptuno a la Tierra, Regresión, Galatea, Madam Volkovisk, Cratilo, Las dos botijas, Rosa María, En un país de América, Los tres libros, Historia de chinos, Ardid Latino, La cerbatana*. El método semiológico aplicado a las narraciones incluyó: análisis sintáctico, análisis semántico (perspectivas: simbólica, social y dialéctica); análisis retórico (tiempo, aspectos, modo, voz) e integración de los tres niveles de análisis. La licenciada Rubín, en una de las conclusiones de su tesis, expresa que la comparación entre hombres y animales, en la obra de Arévalo Martínez, proviene de la influencia de Darwin y abarca tanto lo físico como lo psicológico de los personajes:

Conclusiones:

6. Los personajes presentan un determinismo que puede ser de tipo biológico o espiritual. En el primer tipo encontramos uno de los rasgos más originales del autor, el comparar al hombre con los animales. Dicha comparación es física y psicológica. (61: 108)

c) *La construcción mítica de la feminidad en tres cuentos de Rafael Arévalo Martínez. Tesis de graduación de Licenciada en Letras de Concepción Ramírez de Daetz, (1999).*

La tesis presenta el análisis de tres relatos de Rafael Arévalo Martínez: *La Farnecina, La signatura de la Esfinge y El hechizado*. Los cuentos fueron analizados mediante el método integral propuesto por el Doctor Ramón Luis Acevedo y se tomaron en cuenta los niveles: temático o semántico, fáctico, técnico y lingüístico; además se incluye el análisis integral de los tres cuentos. Dentro de sus conclusiones la licenciada de Daetz califica el psicozoomorfismo como una técnica de vanguardia característica y distintiva de la narrativa de Rafael Arévalo Martínez. (58: 187-188).

El tesario del Departamento de Letras y Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad Rafael Landívar, incluye la siguiente tesis:

d) Rafael Arévalo Martínez: una introducción y análisis de los esquemas gramático narrativos de un autor modernista. Tesis presentada para optar al título de licenciado en Letras y Filosofía de Francisco José Solares Larrave, (1987).

La tesis presenta el análisis de diez narraciones de Rafael Arévalo Martínez, utilizando el método semiológico de acuerdo con los postulados de Todorov, (funciones, actantes y niveles del relato). Las narraciones analizadas fueron: *Mujer y niños*, *El hombre que parecía un caballo*, *El trovador colombiano*, *La signatura de la esfinge*, *El hechizado*, *Nuestra Señora de los Locos*, *Las fieras del trópico*, *El hombre verde*, *Duelo de águilas*, *El brazo del sastre* y *Una fierecilla*. El capítulo segundo de la tesis, incluye el título: *Sobre “El hombre que parecía un caballo” y el zoomorfismo*. Bajo el título citado, Solares Larrave afirma que el cuento *El hombre que parecía un caballo* no es la primera narración en que Rafael Arévalo Martínez utiliza el símil entre hombres y animales, refiere la novela *Sentas* (1927), como antecedente (retrato del personaje coronel Estrada como perro). Es importante anotar que Solares Larrave conceptualiza y define el zoomorfismo y psicozoomorfismo, además de señalar éste último como recurso literario característico de la narrativa arevaliana (63).

La historia de la literatura latinoamericana y centroamericana señala la originalidad de Rafael Arévalo Martínez en cuanto al uso del psicozoologismo o psicozoomorfismo literario, como lo muestran los siguientes textos de Ramón Luis Acevedo, Luis Leal y Seymour Menton:

e) Ramón Luis Acevedo, (1997)

“El hombre que parecía un caballo” es el primer relato de un ciclo de relatos “psicozoológicos” profundamente originales que marcan un hito en la narrativa hispanoamericana. Al parecer, el éxito inmediato de esta narración llevó al autor a tomarla como modelo de sus cuentos psicozoológicos posteriores como “El trovador colombiano”, “Las fieras del trópico” y “La signatura de la esfinge”. (11: 410)

f) Luis Leal, (1967)

Citado por el doctor Albizúrez Palma, en su obra *Grandes momentos de la literatura guatemalteca*, indica:

Luis Leal, en su **Historia del cuento hispanoamericano**, describe con precisas palabras la importancia de este relato y de los otros de la misma clase, o sea los llamados psicozoomórficos o psicozoológicos: en estos cuentos, “si bien el personaje es importante nunca olvida Arévalo Martínez que lo importante es la fábula, sin la cual no habría cuento”. (15: 15).

g) Seymour Menton, (1977)

La antología crítico-histórica de Seymour Menton, *El cuento Hispanoamericano*, presenta al autor guatemalteco en la siguiente forma:

RAFAEL AREVALO MARTINEZ
(1884)

Guatemalteco. Poeta, cuentista y novelista. Conoció a Darío en Guatemala y su primer libro de versos, *Maya*, data de 1911. Sigue publicando libros cincuenta años después. El embajador de Torlanía (Dic. 1960). Conocido principalmente por sus poesías y por sus cuentos psicozoológicos, [...] (51: 188).

Mediante los buscadores Google, Yahoo y Altavista, de internet pueden localizarse estudios nacionales y extranjeros sobre la narrativa de Rafael Arévalo Martínez, especialmente, del cuento *El hombre que parecía un caballo*. Algunas páginas electrónicas incluyen textos de sus poesías. A continuación se reseña la información contenida en las páginas electrónicas de: la enciclopedia virtual GER, el Centro Virtual Cervantes y el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, que se refieren a Rafael Arévalo Martínez y el psicozoomorfismo.

h) Enciclopedia virtual GER

Es la primera vez que aparece en las letras centroamericanas el cuento psicológico trascendiendo el psicologismo superficial para ahondar en el yo profundo de la personalidad. A.M. está considerado como el creador del relato «psicozoológico» en el que se muestra la afinidad existente entre los rasgos humanos y de los animales. (67).

- i) ***La narrativa de Rafael Arévalo Martínez; el autor frente a su obra.* María Antonia Salgado, estudio presentado por el Centro Virtual Cervantes, España, AIH, Actas V, (1974).**

La autora ubica al escritor Rafael Arévalo Martínez dentro de la corriente literaria modernista y destaca su importancia en la literatura hispanoamericana. Se refiere especialmente, a *El hombre que parecía un caballo* y brinda dos interpretaciones sobre dicho relato. Salgado expresa:

El hombre que parecía un caballo (1915) fue celebrado en ciertos sectores críticos por su gran originalidad desde el momento mismo de su publicación. Por falta de un término más adecuado se le llamó cuento «psicozoológico». Hoy ha sido reconocido como una obra maestra, un precursor de la literatura del absurdo, y como tal continúa siendo objeto de detallados estudios. El interés en la literatura hispánica por este relato ha sido compartido por el propio autor, que ha examinado ésta y otras obras suyas desde varios puntos de vista, en una búsqueda insistente que le permita explicarse y explicarnos la motivación del proceso creador. Para Arévalo Martínez la búsqueda se convierte en obsesión, tal vez debido al hecho de que entre las narraciones «psicozoológicas», que en su mayor parte son obras de juventud, la mejor es la primera. (80: 778-779)

- j) ***Literatura Guatemalteca.* Francisco Morales Santos, artículo publicado en el sitio del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala.**

En la parte correspondiente a Literatura Guatemalteca, se incluye a Rafael Arévalo Martínez entre los escritores destacados de Guatemala en el siglo XX, y además, se le menciona como iniciador del relato psicozoomórfico:

El siglo XX estará marcado por el paso de generaciones literarias y de grandes escritores. Comenzando con Rafael Arévalo Martínez el pionero del relato psicozoomórfico con *El hombre que parecía un caballo*, que da inicio a un caudal de importantes creadores guatemaltecos. César Brañas, poeta autor de *Viento negro*; Flavio Herrera; Alfredo Balsells Rivera; David Vela; Arqueles Vela y los escritores cumbres: Luis Cardoza y Aragón y Miguel Ángel Asturias. (78)

1.1.2 Lírca

La obra lírica de Rafael Arévalo Martínez ha sido estudiada, tanto por poetas, como por críticos nacionales y extranjeros, que han estimado sus valores estéticos ubicando sus primeros poemas dentro del movimiento modernista y señalando su evolución poética hacia una particular forma de expresión artística. Dichos estudios ofrecen criterios y teorías que permiten interpretar y valorar la significación poética de la obra del autor guatemalteco. A continuación se reseñan estudios y críticas literarias sobre la poesía de Rafael Arévalo Martínez.

a) *Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía. César Brañas, (1946).*

Contiene un detallado análisis de la obra lírica de Arévalo Martínez. Brañas, con estilo poético, se refiere a las características de la poesía de Arévalo. Divide la producción lírica arevaliana en dos etapas fundamentales: la primera conformada por *Maya* (1911), *Los Atormentados* (1914) y *Las Rosas de Engaddi* (1923) y la segunda formada por el resto de sus poesías (hasta 1947). Además, el poeta guatemalteco, César Brañas, estudió varios poemas del autor tales como: *Al Colegio de Infantes*, *Mi hermana la rosa*, *Ojos malos*, *Sensación de un Olor*, *Ropa limpia* y otros. En cuanto al estilo de Arévalo Martínez, afirma:

La poesía devota más que mística se enlabinó plagada de conceptismos.

Las Rosas de Engaddi fue a su hora el libro más completo de la poesía lírica que diera el país [...].

No es sólo la influencia de Darío, predominante en tal cual pasaje de toda la obra del poeta guatemalteco [...]. (26: 409)

b) *Su poesía y Él. Santiago Argüello, (1947).*

El artículo de Santiago Argüello fue publicado en las páginas finales de *Por un caminito así* (1947), en la *Revista Iberoamericana* (1944) e incluido en la *Edición Crítica* de Dante Liano (1997). Este artículo se refiere en términos poéticos a la obra lírica de Arévalo Martínez y particularmente a tres poemas: *Ropa limpia*, *Dos hijos* y *Navidad*. (20: 144-150)

c) *La poesía de Rafael Arévalo Martínez. Tesis de Licenciado en Letras de Hugo Estrada, (1971).*

Inicialmente la tesis incluye una carta dirigida por Rafael Arévalo Martínez a Hugo Estrada, en donde el poeta agradece el estudio de su obra. La tesis incluye, entre otros temas: semblanza del autor, análisis de dos épocas en su creación poética, técnicas literarias utilizadas y sentido místico de sus poemas. Estrada considera que los poemarios *Maya* (1911) y *Los atormentados* (1914), corresponden a la poesía de juventud; en tanto que, en la poesía de madurez ubica a: *Las Rosas de Engaddi* (1923), *Llama* (1934) y *Por un caminito así* (1947). Estrada incluye un estudio acerca de las modalidades del sistema metafórico del poeta, analizando recursos, tales como: comparación, utilización de verbos, imágenes plásticas, simbolismos, antítesis, símiles, giros conceptuales y retratos. Considera también temas tales como: el franciscanismo, el predominio de lo sensorial, acromatismo, ritmo paralelístico y correlaciones.

Es importante indicar que en la parte correspondiente a: *Ritmo paralelístico y correlación*, Hugo Estrada explica el *Paralelismo bíblico* en la poesía de Arévalo Martínez, indicando que el poeta presenta particular predilección por el paralelismo hebreo-bíblico. A este respecto, explica que es natural que Arévalo Martínez se sienta inclinado al estilo bíblico, en vista de su carácter “sumamente inclinado hacia el misticismo” (37: 93). Estrada refrenda su opinión e investigación sobre este punto, citando un texto de *Concepción del Cosmos*, en donde Arévalo Martínez expresa lo siguiente:

Es terrible el confrontar poemas míos, en prosa o en verso, que son otras tantas obras de profetas del antiguo testamento, en textos parecidos a los bíblicos por su forma y por su fondo. (09:109)

Sobre esta tesis el Dr. Francisco Albizúrez Palma, en *Rafael Arévalo Martínez: a cien años de su nacimiento* (1998), indica:

El estudio de Hugo Estrada es el más completo que, hasta la fecha, se ha escrito sobre la poesía de nuestro autor.

Estrada somete a los procedimientos del análisis estilístico textos poéticos representativos de Rafael Arévalo Martínez. (37: 91)

d) *Historia de la Literatura Guatemalteca.* Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios. Tomo 2. (1982).

El estudio incluye un capítulo dedicado a Rafael Arévalo Martínez, que refiere: trayectoria vital, obra: listado de su publicaciones (novela, cuento, poesía, teatro, autobiografía, ensayo, crónica); características de la poesía, la narrativa y conclusión. En cuanto a poesía se refiere, cita la tesis de Hugo Estrada y establece características generales de su obra lírica. (17: 71-83).

e) *Poesía Centroamericana Posmodernista y de Vanguardia.* Francisco Albizúrez Palma, (1988).

Se refiere a la poesía de Arévalo Martínez, en cuanto a la superación del estilo modernista. (16: 14-17)

f) *Manifestaciones postmodernistas en las Rosas de Engaddi, de Rafael Arévalo Martínez.* María del Carmen Menéndez de Alonso, (1988).

El artículo analiza “la analogía y la ironía”, del poemario *Rosas de Engaddi*, en relación con la poesía modernista, la temática religiosa y la transición del poeta al postmodernismo literario. (50: 81-90)

g) *El Pacto autobiográfico en la obra de Rafael Arévalo Martínez.* Francisco Nájera, (2003).

El capítulo III titulado, *La poesía*, constituye un análisis, desde el punto de vista autobiográfico, de la obra lírica completa de Rafael Arévalo Martínez, tomando como base: las estrategias narrativas; uso de prólogos y notas; dedicatorias, referencias intertextuales y artes poéticas (textos autorreferenciales). Se analiza cada uno de los poemarios de Rafael Arévalo Martínez, para confirmar la tesis del autor sobre el carácter autobiográfico de la obra arevaliana. Brinda ejemplos de la utilización de los semas (significados relevantes: sema religioso, sema de lo natural, sema de decadencia, etc.) en la construcción del sujeto autobiográfico y lírico de la obra. (53: 162-229)

Finalizada la fase de investigación, análisis y síntesis de los antecedentes del tema, fue posible establecer lo siguiente:

- Los estudios sobre la narrativa de Rafael Arévalo Martínez sobrepasan en número a los estudios y análisis realizados sobre su obra lírica.
- El *zoomorfismo*, *psicozoomorfismo* o *psicozoologismo* constituye uno de los principales temas de los estudios, críticas y comentarios de la obra narrativa de Rafael Arévalo Martínez.
- No fueron localizados estudios, críticas o comentarios que relacionen el tema psicozoomórfico con la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez.
- Los análisis, estudios, críticas y comentarios que se refieren al tema psicozoomórfico en las obras de Rafael Arévalo Martínez, constituyen valiosa fuente teórica e interpretativa para el análisis del tema seleccionado: la significación psicozoomórfica en poemas seleccionados del escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez.

1.2 Justificación

La elección del tema sobre la significación psicozoomórfica en quince poemas seleccionados de Rafael Arévalo Martínez obedece, en primer término, a la admiración particular de la ponente, por la obra del escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, lo cual constituyó un elemento de especial motivación para el desarrollo de la misma. Como es sabido, el trabajo literario de Arévalo Martínez ha inspirado el estudio y análisis de muchas de sus obras, entre las cuales, destaca el interés suscitado por el cuento *El hombre que parecía un caballo*, narración que marcó un hito en la historia de la literatura nacional e internacional, precisamente por la imagen animalesca del personaje principal.

Es innegable que el cuento *El hombre que parecía un caballo*, como toda obra de arte que trasciende el tiempo, continúa causando la admiración de sus lectores, entre otras cualidades, por el magistral manejo del elemento literario que los estudiosos de la obra arevaliana han denominado *psicozoomorfismo*. Especialistas en historia de la literatura como Luis Leal en *La Historia del cuento hispanoamericano*; Ramón Luis Acevedo en *La novela centroamericana* y Seymour Menton en *El cuento hispanoamericano*, asocian el nombre de Rafael Arévalo Martínez con el *psicozoomorfismo*, *psicozoologismo*, *psicozoología* o *zoomorfismo* de su obra narrativa. En esa misma línea, Francisco Solares Larrave conceptualiza el *psicozoomorfismo* como un recurso literario, en el cual, la descripción de los personajes apela a una connotación ética, por medio de una imagen animal, en asociación con un determinado patrón de conducta moral. (63: 30).

Dicho recurso literario también se encuentra presente en narraciones como: *El trovador colombiano*, *La signatura de la Esfinge*, *El hechizado* y *Nuestra señora de los locos*, publicadas en las históricas primeras ediciones de *El hombre que parecía un caballo*. La lectura de otras obras de Rafael Arévalo Martínez, tales como: *Las fieras del trópico*, *El señor Monitot*, *Duelo de Aguilas*, sus novelas, poesías e incluso el ensayo *La Concepción del Cosmos*, permite intuir la inquietud del poeta Arévalo Martínez, por la humana lucha interior, entre el actuar razonable o instintivamente, aspecto que se refleja, en mayor o menor grado, en los diversos géneros de su producción literaria.

Esa inicial intuición, dió origen al primer razonamiento en función de la escogencia del tema, en cuanto a la relación psicozoomorfismo y género literario: **¿Las imágenes psicozoomórficas creadas por Rafael Arévalo Martínez son exclusivas de su narrativa, o también fueron utilizadas en sus poemas?** La respuesta a esta inquietud conllevó un trabajo de investigación de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez, mediante la que se estableció que el universo total de sus poemas se recopila en los siguientes ocho poemarios:

- *Maya*, 1911.
- *Los atormentados*, 1914.
- *Poesías escogidas*, 1921.
- *Las Rosas de Engaddi*, 1923.
- *Llama y el Rubén poseído por el Deus*, 1934.
- *Por un caminito así*, 1947.
- *Poemas*, 1958.
- *Poemas de Rafael Arévalo Martínez*, 1965.

Establecido el universo de la obra lírica de Arévalo Martínez, una primera lectura permitió descubrir poemas que presentaban elementos psicozoomórficos, por lo que el siguiente objetivo se orientó a responder: **¿Qué poemas de Rafael Arévalo Martínez, presentan en mayor grado, elementos psicozoomórficos?** Esta inquietud fue resuelta luego una segunda lectura atenta de las antologías, lo que permitió seleccionar y recopilar los textos poéticos, que se consideró, presentaban en mayor grado, utilización de recursos literarios psicozoomórficos. Dicha selección dio como resultado un *corpus* formado por los siguientes quince poemas: *Al Colegio de Infantes* (1907), *Mi labor de cultura* (1909), *Los hombres-lobos* (1914), *Estirpe de palomas* (1923), *Cadenas* (1934), *Cada cierto tiempo* (1934), *Mea culpa* (1934), *El Pescador* (1947), *No cortes ninguna risa* (1947), *Aves de presa* (1947), *Colegialas* (1909), *Malas bestias* (1914), *Magia* (1947), *Pájaro* (1947) y *Los criados* (1964).

La tercera interrogación planteada para la elección del tema fue: **¿Por qué es importante demostrar que en quince poemas de Rafael Arévalo Martínez se presentan imágenes psicozoomórficas?** Se consideró importante demostrar la presencia de imágenes psicozoomórficas en los poemas seleccionados, en vista de que durante la investigación de antecedentes, no fue localizado ningún estudio que relacione el *psicozoomorfismo* con la obra lírica de Arévalo Martínez, con lo cual, se conseguiría aportar un estudio específico sobre el tema, en otro de los varios géneros literarios empleados por el poeta guatemalteco.

La cuarta y final interrogante se orientó hacia la especificación de los medios y motivos del trabajo: **¿De qué manera y para qué se demostrará que en los poemas seleccionados se utilizaron imágenes psicozoomórficas?** Se demostrará la utilización de imágenes psicozoomórficas en los poemas seleccionados, mediante el método semiológico, con el fin de brindar una interpretación que aporte nuevos elementos para la comprensión de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez.

Es importante anotar que durante el proceso de selección, definición y enfoque del tema, fue determinante contar con los variados recursos de información existentes en la ciudad capital de Guatemala, especialmente las bibliotecas universitarias, que recopilan abundante y diversa información sobre Rafael Arévalo Martínez, su biografía, creación literaria y estudios sobre la misma. Especial mención merece la Biblioteca César Brañas de la USAC, única biblioteca en la que fue posible localizar la colección completa de ediciones originales, de los ocho poemarios que sirvieron de base para la recopilación de los poemas seleccionados.

1.3 Tema de investigación

Con base en los razonamientos que sustentaron la justificación del tema, fue posible determinar: el objeto de estudio, los motivos, razones, propósitos y escoger el método de análisis literario a aplicar. El tema se centró en tres elementos interrelacionados, referidos a la obra del escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez:

- Recurso literario a investigar y analizar: el psicozoomorfismo
- Objeto de estudio: quince poemas seleccionados.
- Método de análisis literario: Semiológico.

Por lo anterior, se consideró apropiado nombrar el tema en los siguientes términos: ***Significación psicozoomórfica en quince poemas seleccionados de Rafael Arévalo Martínez.***

1.3.1 Definición

El punto de partida para el desarrollo del trabajo fue la investigación y recopilación de textos poéticos de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez, la cual culminó con la formación de un *corpus* integrado por quince poemas, motivo de análisis de la tesis. El objetivo primordial del estudio individualizado de cada poema y del análisis pragmático aplicado al conjunto, tuvo como propósito resolver la siguiente interrogante: **¿Es posible demostrar mediante el método semiológico la utilización de imágenes de significación psicozoomórfica, en quince poemas seleccionados de Rafael Arévalo Martínez?** Interrogante a la cual debería responder al contenido del Marco Operativo, como resultado de los análisis efectuados.

1.4 Alcances y límites

El acervo legado por Rafael Arévalo Martínez a la literatura nacional e hispanoamericana es extenso. Produjo obras que pertenecen a las clasificaciones establecidas por la literatura, como subgéneros literarios: poemas, cuentos, novelas, crónicas, teatro, ensayos, incluso, artículos periodísticos. El conjunto de sus obras constituye una veta inagotable e invitación permanente para abordar diferentes temáticas plasmadas por Arévalo Martínez en sus escritos, por lo que, de acuerdo con los propósitos académicos del presente trabajo, fue necesario delimitar el campo de la investigación a un tema, género y temporalidad específicos.

En función de lo anterior, la propuesta se centró en el estudio de la significación psicozoomórfica, a través del método semiológico, de quince poemas seleccionados de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez, escritos en el período: 1911 a 1965 y publicados por el autor guatemalteco en siete¹ de sus ocho poemarios:

- *Maya*, 1911.
- *Los atormentados*, 1914.
- *Poesías escogidas*, 1921.
- *Las Rosas de Engaddi*, 1923.
- *Llama y el Rubén poseído por el Deus*, 1934.
- *Por un caminito así*, 1947.
- *Poemas*, 1958.
- *Poemas de Rafael Arévalo Martínez*, 1965.

Los textos seleccionados, en su estructura lingüística, presentan características que permiten proponer un análisis literario que demuestre si, Rafael Arévalo Martínez utilizó, en parte de su obra lírica, el recurso literario psicozoomórfico, principal motivo del trabajo propuesto.

¹ No fue seleccionado ninguno de los poemas de *Poesías Escogidas* (1921).

Poemas de Rafael Arévalo Martínez seleccionados:

Poemario	Año de publicación	Poemas seleccionados
<i>Maya</i>	1911	<i>Al Colegio de Infantes</i> (1907) <i>Mi labor de cultura</i> ² (1909)
<i>Los atormentados</i>	1914	<i>Los hombres-lobos</i> (1914)
<i>Las Rosas de Engaddi</i>	1923	<i>Estirpe de palomas</i> (1923)
<i>Llama y el Rubén poseído por el Deus</i>	1934	<i>Cadenas</i> (1934) <i>Cada cierto tiempo</i> (1934) <i>Mea culpa</i> (1934)
<i>Por un caminito así</i>	1947	<i>El Pescador</i> (1947) <i>No cortes ninguna risa</i> (1943) <i>Aves de presa</i> (1947)
<i>Poemas</i>	1958	<i>Colegialas</i> (1909)
<i>Poemas de Rafael Arévalo Martínez</i>	1965	<i>Malas bestias</i> (1914) <i>Magia</i> (1947) <i>Pájaro</i> (1947) <i>Los criados</i> (1964)

² *Mi labor de cultura* fue publicado en: *Poemas* (1909-1959) y en *Poemas de Rafael Arévalo Martínez* (1965), con el título de *Empeño*.

Se planteó el análisis de cada uno de los poemas antes indicados, mediante el método semiológico (niveles sintáctico, semántico y pragmático), de acuerdo con los criterios metodológicos y modelos de análisis de los semiólogos: María del Carmen Bobes Naves y Rafael Núñez Ramos. Ambos autores, explican que las etapas de análisis del método semiológico aplicado a textos poéticos líricos, son las siguientes:

- Análisis sintáctico: formantes fónicos (métrica, ritmo y rima) y formantes sintácticos.
- Análisis semántico: semas y oposiciones significativas binarias.
- Unidad del poema: integración interpretativa de niveles de análisis sintáctico y semántico.
- Análisis pragmático del *corpus* en estudio: emisor, receptor, contexto e intertexto.

2. MARCO CONTEXTUAL DE RAFAEL ARÉVALO MARTÍNEZ

2.1 Biografía

El escritor Rafael Arévalo Martínez nació en la ciudad de Guatemala el 25 de julio de 1884. Arévalo Martínez fue uno de los escritores guatemaltecos más importantes del siglo XX. Su obra alcanzó notoriedad internacional a partir de la publicación del cuento *El hombre que parecía un caballo*, publicado en 1915.

Arévalo Martínez perteneció a la Generación del Cometa (1910), integrada por escritores modernistas que utilizaron como medio de expresión la *Revista Juan Chapín*, de la cual fue director junto a Francisco Fernández Hall. Su creación literaria abarcó: poesía, narrativa, drama, ensayo y autobiografía. Fue redactor en jefe de *La República* (1912). En Tegucigalpa, fue redactor del periódico *Nuevo Tiempo* (1916). De julio de 1915 a junio de 1918 fue redactor de la revista *Centroamérica*, órgano de publicidad de la Oficina Internacional Centroamericana, de julio de 1918 a junio de 1920, ascendió a director de dicha revista; luego fue nombrado secretario de embajada con inmunidades diplomáticas, cargo al que renunció en 1920.

Durante sus noventa y un años de vida ocupó diferentes cargos, entre los que destacan: en 1927, Director de la Biblioteca Nacional de Guatemala, puesto que desempeñó hasta 1946, cuando fue nombrado Embajador de Guatemala ante la Unión Panamericana (actual OEA) en Washigton. Fue miembro de número de la Academia Española de la Lengua desde 1921; y a partir de 1924, miembro de la Sociedad de Geografía e Historia. Incluido en la lista de clásicos de América formada por el Instituto Iberoamericano. Rafael Arévalo Martínez falleció el 12 de junio de 1975.

Galardones:

- El Presidente del Ecuador le confirió la **Condecoración Al Mérito** en el grado de oficial el 11 de septiembre de 1935.
- El Presidente de México le confirió **El Águila Azteca** el 2 de agosto de 1950.
- El Presidente de Nicaragua lo condecoró con la **Orden de Rubén Darío** en el grado de Gran Cruz el 3 de febrero de 1958.
- El Presidente de Guatemala le confirió la **Orden del Quetzal** en el grado de Gran Oficial, el 12 de octubre de 1958.
- La Asociación de Periodistas de Guatemala le otorgó el **Quetzal de Oro** por su libro *Cratilo y otros cuentos*, en 1969.

Tanto la vida, como la obra de Rafael Arévalo Martínez, han sido motivo de exhaustivos estudios históricos y literarios. Para profundizar sobre los detalles de su vida, puede acudir a la biografía preparada por la hija de Arévalo Martínez, Teresa Arévalo: *Rafael Arévalo Martínez (biografía de 1884 hasta 1926)*, (19).

2.2 Contexto histórico-literario

A continuación se enumeran algunos hechos históricos y literarios trascendentes acontecidos durante la vida de Rafael Arévalo Martínez³.

Hechos históricos	Literatura	Rafael Arévalo Martínez (vida literaria)
1844-1865: Guatemala es gobernada bajo la férrea dictadura de Rafael Carrera. Durante su gobierno combatió varias veces contra los países vecinos y devolvió a la Iglesia los privilegios que durante el período confederado había perdido (diezmos, tributos, monopolio de la enseñanza).		
1873-1885: Gobierno dictatorial reformista de Justo Rufino Barrios. Intentó restablecer la unión centroamericana para hacer frente a la amenaza del imperialismo estadounidense. Confiscó los bienes del clero e inició la construcción de la red ferroviaria. Asume la presidencia José María Reyna Barrios.	1884: Rubén Darío, publica <i>Epístola a Juan Montalvo</i> . 1888: Rubén Darío, publica <i>Azul</i> . 1896: Darío publica <i>Prosas Profanas</i> .	1884: Nace Rafael Arévalo Martínez el 25 de julio en la ciudad de Guatemala.
1898-1920: Luego del asesinato del general José María Reyna Barrios, Manuel Estrada Cabrera instituyó una dictadura que lo mantuvo en el poder hasta 1920. Durante su mandato dio comienzo la penetración del capital estadounidense en Guatemala; la Compañía United Fruit Company obtuvo del Gobierno de Estrada grandes extensiones de terreno para el cultivo de productos tropicales; asimismo, los ferrocarriles y otros importantes sectores económicos pasaron a depender de las compañías de Estados Unidos.	1899: Miguel Ángel Asturias nace el 19 de octubre. 1900: Freud publica <i>La interpretación de los sueños</i> . 1905: Rubén Darío, publica <i>Cantos de vida y esperanza</i> . 1907: Rubén Darío, publica <i>El canto errante</i> .	1898: Funda el periódico escolar <i>El primero complementario</i> en el Colegio de Infantes. 1905: Publica su primer poema: <i>¡Muerto!</i>
1908: Estrada Cabrera sufre un atentado por parte de cadetes del Ejército. Siguió un período de once años en los que se suceden golpes de estado y regímenes dictatoriales acentuándose la dependencia guatemalteca respecto a EEUU.		1908: Premio de la Revista <i>Electra</i> , por el cuento <i>Mujer y niños</i> .

³ Los datos se obtuvieron de las fuentes bibliográficas anotadas con los números: 11: 219-232; 17: 71-83; 19; 62: 1610 y 84.

Hechos históricos	Literatura	Rafael Arévalo Martínez (vida literaria)
<p>1914: Se declara la Primera Guerra Mundial.</p> <p>1918: Fin de la Primera Guerra Mundial.</p>	<p>1910: Rubén Darío, publica <i>Poema del otoño</i>. Enrique Gómez Carrillo publica <i>Desfile de visiones</i>.</p> <p>1911: Enrique González Martínez publica: <i>Tuércelo el cuello al cisne...</i> en <i>Senderos ocultos</i>.</p> <p>1914: Gabriela Mistral publica <i>Los sonetos de la muerte</i>.</p> <p>1924: Cardoza y Aragón publica <i>Luna Park</i>.</p>	<p>1909: Forma parte del grupo "Los esquisúchiles" cuyo maestro es José Vicente Martínez. Conoce a José Santos Chocano, Máximo Soto Hall, José Rodríguez Cerna y Federico Hernández de León.</p> <p>1910: Premio del Diario <i>La República</i> para el poema <i>La mujer soñada</i>. Compone el <i>Himno a Centroamérica</i>.</p> <p>1911: Publica el poemario: <i>Maya</i>.</p> <p>1912: Mención especial en primer término en la Revista <i>Mundial</i>, dirigida por Rubén Darío a los poemas: <i>Sancho Panza Contemporáneo</i> y <i>Los Atormentados</i>. Edición de la Revista <i>Juan Chapín</i>.</p> <p>1914: Publica su primera novela <i>Una Vida</i> y el poemario <i>Los Atormentados</i>. Escribe <i>Manuel Aldano</i>. Amistad con Porfirio Barba Jacob. Compone: <i>El hombre que parecía un caballo</i>, y <i>Nuestra Señora de los Locos</i>.</p> <p>1915: Publica <i>El hombre que parecía un caballo</i> y <i>El trovador colombiano</i>. Redactor de la Revista Centro América, órgano de la Oficina Internacional Centroamericana.</p> <p>1921: Nombrado Miembro de la Real Academia Española de la Lengua, el 3 de noviembre.</p> <p>1922: Publica <i>Manuel Aldano</i> y <i>El señor Monitot</i>.</p> <p>1923: Publica <i>Las Rosas de Engaddi</i>.</p> <p>1925: Publica <i>La oficina de paz de Orolandia</i>.</p> <p>1927: Publica <i>Las noches en el palacio de la Nunciatura y Sentas</i>.</p>

Hechos históricos	Literatura	Rafael Arévalo Martínez (vida literaria)
<p>1931-1944: Nueva dictadura representada por Jorge Ubico. Continúa medio siglo de regímenes anticonstitucionales y gobiernos de la oligarquía latifundista.</p> <p>1933: Hitler canciller de Alemania.</p> <p>1936: Guerra Civil española.</p> <p>1939: Inicio de la Segunda Guerra Mundial.</p> <p>1941: Intervención de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial.</p>	<p>1932: César Brañas publica <i>Un hombre solo</i>.</p> <p>1938: César Brañas publica <i>Viento Negro</i>.</p>	<p>1933: Publica <i>La signatura de la Esfinge</i> y <i>El Hechizado</i> (conoce a Gabriela Mistral).</p> <p>1934: Publica <i>Llama</i> y <i>El Rubén Poseído por el Deus</i> (poesía).</p> <p>1938: Publica <i>El Mundo de los maharachías</i>.</p> <p>1938: Publica <i>Viaje a Ipanda</i>.</p> <p>1940: <i>Los Duques de Endor</i>, (drama).</p> <p>1943: <i>Nietzsche el conquistador e Influencia de España en la formación de la nacionalidad centroamericana</i>.</p>
<p>1944: Revolución de octubre y derrocamiento de la dictadura de Ubico</p>		
<p>1945-1951: Juan José Arévalo Bermejo es electo presidente e implementa algunas reformas.</p> <p>1945: Fin de la Segunda Guerra Mundial</p>	<p>1946: Miguel Ángel Asturias publica <i>El Señor Presidente</i>.</p> <p>1949: Miguel Ángel Asturias publica <i>Hombres de Maíz</i>.</p> <p>1950: Miguel Ángel Asturias publica <i>Viento Fuerte</i>.</p>	<p>1945: Publica <i>¡Ecce Pericles!</i></p> <p>1947: Publica <i>Por un caminito así</i> (poesía) y <i>Hondura</i> (novela).</p>
<p>1951-1954: Gobierno del coronel Jacobo Arbenz Guzmán, quien emprendió en 1954 una amplia reforma agraria. El 15 de junio de 1954 se produjo una invasión armada por la frontera de Honduras y Arbenz Guzmán es derrocado y exiliado junto a otros intelectuales. El coronel Carlos Castillo Armas que había dirigido la invasión fue nombrado nuevo presidente, quedando en suspenso la reforma agraria.</p>	<p>1954: Miguel Ángel Asturias publica <i>El Papa Verde</i>.</p>	<p>1954: Publica <i>Concepción del Cosmos</i> (ensayo).</p>

Hechos históricos	Literatura	Rafael Arévalo Martínez (vida literaria)
<p>1954-1957: El gobierno de Castillo Armas se caracterizó por: un clima de constante represión, adopción de medidas favorables a la Iglesia, a los grandes terratenientes y a los intereses estadounidenses. Fueron puestos fuera de la ley todos los partidos políticos y grupos sindicales. Castillo Armas fue asesinado en 1957 por lo que el coronel Guillermo Flores Avendaño es presidente interino.</p>		<p>1956: <i>El hijo pródigo</i>, (teatro).</p>
<p>1958-1963: Presidencia del general Miguel Ydígoras Fuentes, quien representa el conservadurismo tradicional. Antes de las elecciones y ante el temor de que triunfaran los partidos de izquierda el Ejército dio golpe de Estado, que llevó al poder al general Peralta Azurdia, la constitución fue anulada y la oposición duramente reprimida.</p>	<p>1959: Augusto Monterroso publica <i>Obras Completas y otros cuentos</i>.</p>	<p>1958: Publica <i>Poemas</i>.</p> <p>1959: Homenaje de la USAC, por cincuenta años de vida literaria. Publicación de <i>Obras Escogidas</i>.</p> <p>1960: Publica <i>El embajador de Torlania</i> (novela).</p>
<p>1966-1970: Por acuerdo entre el Ejército y los partidos de derecha se celebraron elecciones, en las cuales resultó vencedor Julio César Méndez Montenegro. Grupos guerrilleros comienzan a operar en las zonas montañosas de Noreste. Se crearon las Fuerzas Armadas Revolucionarias que actuaban a la sombra del Partido Guatemalteco del Trabajo (comunista), en la ilegalidad y con base en el proletariado urbano.</p>	<p>1965: Miguel Ángel Asturias recibe el Premio Lenin de la Paz.</p> <p>1967: Miguel Ángel Asturias recibe el Premio Nóbel de Literatura.</p>	<p>1968: Publica <i>Narración sumaria de mi vida</i> (autobiografía). <i>Crátilo y otros cuentos</i>, que gana el “Quetzal de Oro” de la Asociación de Periodistas de Guatemala.</p>
<p>1970-1975: El militar Carlos Arana Osorio ocupa la presidencia y se incrementa la guerrilla. Las Fuerzas Armadas Revolucionarias continuaron su lucha armada.</p>	<p>1971: Augusto Monterroso publica <i>La oveja negra y otras fábulas</i>.</p>	<p>1971: Publica <i>4 contactos con lo sobrenatural y otros relatos</i>.</p>
<p>1975: Fin de la Guerra del Vietnam.</p> <p>1974-1978: Gobierno de Kjell Eugenio Laugerud García.</p>	<p>1974: Muere Miguel Ángel Asturias, en Madrid el 9 de junio.</p>	<p>1975: Muere en la ciudad de Guatemala, el 12 de junio, a los 91 años.</p> <p>1984: Publicación de <i>Ubico</i>, (obra póstuma).</p>

2.3 Producción literaria⁴

<p>POESÍA</p>	<p>NOVELA</p>
<p><i>Maya</i>, 1911. <i>Los atormentados</i>, 1914. <i>Poesías escogidas</i>, 1921 <i>Las Rosas de Engaddi</i>, 1923. <i>Llama y el Rubén poseído por el Deus</i>, 1934. <i>Por un caminito así</i>, 1947. <i>Poemas</i>, 1958. <i>Poemas de Rafael Arévalo Martínez</i>, 1965.</p>	<p><i>Una vida</i>, 1914 <i>Manuel Aldano, la lucha por la vida</i>, 1922 <i>La oficina de paz de Orolandia</i>, 1925 <i>La noches en el palacio de la Nunciatura, Sentas</i>, 1927 <i>El mundo de los maharachías</i>, 1938 <i>Viaje a Ipanda</i>, 1939 <i>Hondura</i>, 1947 <i>El Embajador de Torlania</i>, 1960 <i>La oficina de paz de Orolandia</i>, (corregida y aumentada) 1966</p>
<p>CUENTOS</p>	<p>ENSAYOS</p>
<p><i>El hombre que parecía un caballo</i>, 1915 <i>El hombre que parecía un caballo. El ángel</i>, 1920 <i>El Señor Monitot</i>, 1922 <i>La signatura de la Esfinge</i>, 1933 <i>El hombre que parecía un caballo y otros cuentos</i>, 1951 <i>El hombre que parecía un caballo y otros cuentos</i>, 1958 <i>Crátilo y otros cuentos</i>, 1968 <i>4 contactos con lo sobrenatural y otros relatos</i>, 1971</p>	<p><i>Influencia de España en la formación de la nacionalidad centroamericana</i>, 1943 <i>Nietzsche el Conquistador, la doctrina que engendró la Segunda Guerra Mundial</i>, 1943 <i>La concepción del Cosmos</i>, 1950</p>
<p>TEATRO</p>	<p>BIOGRAFÍAS</p>
<p><i>Los duques de Endor</i>, 1940 <i>El hijo pródigo</i>, 1956</p>	<p><i>¡Ecce Pericles!</i> 1942 <i>Ubico</i>, 1984</p>
<p>ANTOLOGÍAS</p>	
<p><i>Obras Escogidas</i>, 1959 <i>Cuentos y poesías</i>, 1961</p>	

⁴ No se incluyeron los artículos y poemas publicados por Rafael Arévalo Martínez en periódicos y revistas.

3. MARCO TEÓRICO

Durante el desarrollo de la presente tesis, se consideró esencial el estudio del idioma con propósitos estéticos, -función poética de la comunicación-. Conceptos relacionados con el género lírico y las figuras literarias, constituyen materias afines al tema propuesto, que encuentran su base en el campo de la teoría literaria, la poética, la retórica y la lingüística. Además, en vista de que la significación psicozoomórfica constituye elemento central de análisis, se consideró necesario incluir información teórica que sustentara conceptos y definiciones relacionadas con los símbolos y su formación, en el inconsciente individual y colectivo. Asimismo, se incluyó información sobre la utilización simbólica de los animales el arte en general, y en la obra literaria de Rafael Arévalo Martínez, en particular. En función del método seleccionado para el análisis de los poemas escogidos, se presenta información teórica sobre el método semiológico y sus niveles de aplicación.

Concretamente, el marco teórico incluye los siguientes temas:

- Géneros literarios: lírica, poema (verso, rima y sílaba).
- Figuras literarias.
- Símbolos.
- Formación de símbolos.
- Simbología zoomórfica en el arte.
- Rafael Arévalo Martínez y el psicozoomorfismo literario.
- La semiótica y sus niveles de análisis: sintaxis, semántica y pragmática.

3.1 Géneros literarios

Se denomina *género literario* a cada una de las distintas categorías o clases en las que se clasifican las obras literarias. Los géneros agrupan obras que participan de características similares y muestran reglas de composición comunes. En la literatura griega la división en géneros se inicia con Aristóteles (384-322 a. de C.), que en su obra *Poética* estableció tres géneros fundamentales:

- Épico: narrativo, épica.
- Lírico: poético, lírica.
- Dramático: teatral, dramática.

En la cultura romana, fue el poeta Horacio (65-8 a de C.), quien recogió las teorías griegas referentes a la creación literaria en su obra *Arte poética*. Cada género define un modo de expresión y un estilo propio que debe adecuarse a su finalidad estética. Cualquiera de estos géneros puede expresarse en verso o en prosa. Actualmente, también se considera el género didáctico, cuyo fin principal es enseñar (incluye obras doctrinales, históricas, crítica literaria y ensayo).

La clasificación de la creación literaria en géneros existe desde tiempos antiguos y ha sido considerada siempre en el pensamiento estético de la humanidad. A través de la historia, el estudio de los géneros literarios adquirió carácter interdisciplinario, y actualmente, se sustenta con mayor firmeza en bases filosóficas. Además, ha evolucionado desde la tradición retórica griega y romana, hasta la actual ciencia literaria y la lingüística. En la actualidad, los enfoques acerca de la clasificación de las obras literarias en géneros se cuestionan desde una perspectiva “pragmática”, que enfatiza el análisis sobre el carácter comunicativo de los textos, de manera que se considera el proceso completo de la comunicación, en donde la recepción (del destinatario) adquiere especial relevancia. Bajo esta apreciación pragmática, Juan María Calles expresa:

Los géneros literarios funcionan como marcos modalizadores que ejemplifican una determinada actitud de elección por parte del autor, además de orientar la relación del texto con el lector (conocedor o no de tales textos). (28: 80)

3.1.1 Lírica

De las ocho acepciones que sobre “lírca” muestra el *Diccionario de la Lengua Española*, en su Vigésima Segunda Edición, dos guardan relación con el presente trabajo:

(Del lat. *lyricus*, y este del gr. *λυρικός*).

1. adj. Perteneciente o relativo a la lira, a la poesía apropiada para el canto o a la lírica. [...]

8. f. Género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos. (82)

Históricamente, con el término “lírca” se designaba a la poesía que los griegos llamaban *mélica* (poesía coral de los griegos), por el hecho de estar destinada al canto e inseparable de la música. Esta poesía cantada contrastaba con la hablada o recitada (épica) y con la representada (dramática). Posteriormente, el término adquirió una significación más amplia identificándose con el de poesía, particularmente, se adecuó a la expresión de la subjetividad: los sentimientos personales e íntimos del poeta, quien tiene en el género lírico su medio de expresión específico.

Tradicionalmente, algunas de las características que se atribuyen al género lírico en su forma concreta, denominada poema, son: preferencia por la utilización de la primera persona, (significativamente la más subjetiva). Expresa sentimientos y emociones (en menor grado vivencias y experiencias), en la mayoría de los casos se utiliza el tiempo presente, incluso cuando evoca la melancolía por el pasado o el temor por el futuro. Utiliza frecuentemente el verso corto (si un poema se alarga puede confundirse con otros géneros) y en algunas ocasiones la prosa. Su extensión es breve y tradicionalmente se divide en estrofas.

De acuerdo con las funciones del lenguaje propuestas por Roman Jakobson (1896 -1982), en la obra lírica la función emotiva del lenguaje ocupa el primer plano. Una de las características de la función poética es que los medios utilizados para la expresión atraen la atención sobre su forma y está orientada hacia el mensaje. La función poética se manifiesta cuando se utiliza a propósito el lenguaje con un fin estético o chocante (por ejemplo en la publicidad). Sus recursos son variados y se evidencian en la utilización de figuras estilísticas y juegos de palabras.

Las características anteriormente enumeradas han sido redefinidas y enriquecidas gracias al planteamiento de criterios de análisis pragmáticos del texto lírico, que proponen el estudio de la función del *hablante lírico*, por ejemplo: el análisis de las diversas significaciones de la primera persona (yo/nosotros), tal el caso del: “Yo lírico singular”, “Yo plural”, “Yo desdoblado”, “Yo superpuesto”, así como también, las actitudes adoptadas por el hablante lírico, por ejemplo: “retrato”, “cuadro”, “escena” y otros.

Juan María Calles, en su tesis doctoral, *La modalización del discurso poético*, explica claramente el concepto actual sobre el *hablante lírico*, como una función textual de representación del sujeto de la enunciación lírica, que diseña determinadas estrategias de lectura. Textualmente, Calles define al hablante lírico y su función en la siguiente forma:

El concepto de Hablante Lírico no tiene un estatuto ontológico, no es una persona real, ficticia y ni siquiera tiene una entidad gramatical determinada, ni una naturaleza pronominal dada. El Hablante lírico, como el Narrador en la narrativa, es una Función (es decir un conjunto dinámico de estrategias discursivas) susceptible de ser recubierta textualmente desde diversas posibilidades, y/o de asumir formas determinadas y diferenciadas a lo largo de la historia literaria. (28: 159).

Desde una perspectiva pragmática, Juan María Calles explica que, el “yo lírico singular” corresponde a la primera persona singular y en su utilización se corresponde el “yo” con el *hablante lírico*, a manera de autobiografía. De acuerdo con Calles es característico de la poesía española de postguerra. Ejemplifica con un poema de Fernando Pessoa⁵:

El guardador de rebaños

Soy un guardador de rebaños.
El rebaño es mis pensamientos
y mis pensamientos son todos, sensaciones.
Pienso con los ojos y con los oídos
y con las manos y con los pies
y con la nariz y con la boca.
(28: 247)

⁵ En la tesis de Juan María Calles se encuentra el texto completo del poema. En este trabajo se incluyó solamente la primera estrofa a manera de ejemplo.

El “yo desdoblado o reflejo”, según Calles corresponde a la manifestación del “yo lírico” desde su intimidad, sin aludir ni citar a otros interlocutores. Es un “yo desdoblado” o reflejo del yo, también denominado “imagen en el espejo”, a manera de “tú reflexivo”, o segunda persona, en función de la primera. Ejemplifica Calles, mediante un texto de Antonio Machado:

“Con el tú de mi canción
no te aludo, compañero
ese tú soy yo” (28: 255)

El “nosotros”, “yo lírico plural”, puede representar diversas significaciones en las que se incluya, o no, la figura del sujeto lírico. Según Calles es característico de la poesía social y algunas veces el “nosotros” se aplica, por ejemplo, mediante la fórmula: “yo + vosotros = amigos” que involucra al sujeto poemático en una “comunidad”. Calles ejemplifica el “Yo lírico plural” con el poema completo de Francisco Bejarano⁶:

Noche de la Alfama

¿Qué fuimos a buscar a aquel tugurio
de la Alfama? La luz de las bujías
distorsionó las sombras y las máscaras
El perfume agridulce que en la puerta
nos recibió agresivo permanece
en mi memoria con el dulce vino;
un oportu servido en copa breve. [...]
(28: 253)

En cuanto a las actitudes del *hablante lírico*, Juan María Calles expone su teoría sobre las actitudes enunciativas del hablante lírico, entre las cuales incluye la categoría *retrato*, la cual define en la siguiente forma:

⁶ En el presente trabajo se incluyó únicamente la primera estrofa del poema de Bejarano.

3.6.1 Retrato

Se trata de un subtipo de la actitud de enunciación, con una amplia tradición textual en la lírica. Suele plantearse como un apunte caracterizador/presentador de un personaje poemático, un “EL”, susceptible de presentar variantes con respecto al número (uno/ más de uno) y género (masculino / femenino). Correspondería básicamente a un modo de discurso descriptivo, es decir, a la narración/ descripción de un personaje poemático, efectuada en su tipo estándar desde una posición exterior y en tercera persona, combinando elementos narrativos y descriptivos. Valga como ejemplo canónico el soneto de Rubén Darío “Caupolicán” de su emblemático libro Azul:

*“Es algo formidable que vio la vieja raza:
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.*

*Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
desjarretar un toro, o estrangular un león.*

*Anduvo, anduvo, anduvo. Le vió la luz del día,
le vió la tarde pálida, le vió la noche fría,
y siempre el tronco de árbol a cuestras del titán.*

*“¡El Toqui, el Toqui!” clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La Aurora dijo: “Basta”,
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.” (1888)
439*

(en Poesías Completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 177) (28: 283)

En lo que respecta a los subgéneros de la lírica, como quedó indicado en el punto *Alcances y Límites* de la presente tesis, los poemas de Rafael Arévalo Martínez seleccionados para realizar el análisis se encuentran contenidos en las publicaciones: *Maya, Los atormentados, Las Rosas de Engaddi, Llama y el Rubén poseído por el Deus, Por un caminito así, Poemas, Poemas de Rafael Arévalo Martínez*. Estos libros de poesía, incluyen composiciones que la retórica literaria denomina subgéneros líricos, tales como: madrigales, himnos, epitalamios, oraciones, canciones y otros.

3.2 Poema

El *poema* se concibe como una obra literaria artística, producto de la creación intencionada de un autor, consciente de la utilización de los signos que selecciona y organiza en un texto capaz de generar, autónomamente, su propio sentido. Generalmente, un poema se asocia con una composición breve, en verso, con rima y de contenido poético, sentimental o intimista. En el contexto del movimiento modernista, dentro de cuyo seno se inició la vocación literaria de Rafael Arévalo Martínez, los poetas buscaron la expresión estética perfecta, tanto en la medida del verso, como en su musicalidad (ritmo). El Modernismo, propició la creación de nuevas métricas y ritmos, además de distintas estrofas; sin embargo, muchos poetas modernistas prefirieron métricas sencillas en favor de la expresión del sentimiento. Martha Fernández de Yáclubsohn, en su obra *Literatura Española e Hispanoamericana: modelos de análisis*, resume la evolución de dicho movimiento en los siguientes términos:

- Desde 1860-1870: un grupo de escritores había comenzado a concretar un cambio en el tratamiento de la materia poética. Son los premodernistas, entre los que destacan Manuel Gutiérrez Nájera (México) Julián del Casal, Cuba, José Asunción Silva (Colombia) y José Martí (Cuba).
- Después sigue la primera etapa modernista, en la cual los escritores adoptan una postura aristocratizante y aluden constantemente en sus composiciones a símbolos, joyas y civilizaciones exóticas, utilizando profusamente imágenes sensoriales. Los representantes más destacados de este período son el propio Darío —el de *Prosas profanas*— Leopoldo Díaz (Argentina) y Ricardo Jaymes Freyre (Bolivia).
- La última etapa modernista busca el cincelado del verso pero con una actitud de mayor profundización en la temática americana y universal. Es período que corresponde al Darío de *Cantos de vida y de esperanza*, a Leopoldo Lugones (Argentina) y a Julio Herrera Reissig (Uruguay). (38: 270)

En este punto, cabe destacar el acertado comentario de Hugo Estrada, en su tesis sobre la poesía de Arévalo Martínez, en cuanto que no debe encasillarse al escritor guatemalteco como *modernista*, en vista de la coexistencia de dos estilos paralelos en su obra, en la cual puede diferenciarse claramente al prosista modernista, del poeta sencillo. Indica Hugo Estrada:

Este dato es de importancia para evitar un posible desconcierto al leer historias de la literatura en donde tantos críticos confunden al refinado prosista de *El hombre que parecía un caballo* con el poeta franciscano de “*Por un caminito así*”, y persisten en incluirlo entre los poetas modernistas —el mismo Muñoz Meany así lo hace cuando, en realidad, nuestro autor no se distinguió como poeta modernista. (37: 37)

[...]

Por lo tanto, no es acertado que en las historias y resúmenes de la literatura —con afán didáctico— se persista en seguir considerando entre los poetas modernistas a Arévalo Martínez ya que no fue dentro de esta escuela literaria en donde nuestro escritor destacó como poeta. No hay que confundir al refinado autor modernista de *El hombre que parecía un caballo* con el sencillo poeta de “*Por un caminito así*”. (37: 38)

De acuerdo con los objetivos trazados, y desde una perspectiva semiológica, resulta importante definir el *poema* como unidad de significado en sí misma, como lo indica Rafael Núñez Ramos:

Pero la poesía se caracteriza por algo más esencial que la índole de los signos que utiliza. El rasgo fundamental del mensaje poético es la unidad solidaria del texto, de modo que la unidad mínima de significación es el texto mismo, esto es, el poema. (55: 104)

Por su parte María del Carmen Bobes Naves, desde una visión semiológica-pragmática desde la cual se considera tanto la labor del poeta, como de la del lector, define el *poema* de la siguiente manera:

El poema es una especie de organismo vivo sobre el que ha trabajado el autor con sus ideas y su sistema de significados, y sobre el que también trabaja el lector en una especie de interacción semántica que se amplía continuamente con datos y relaciones intra y extratextuales creando nuevas posibilidades interpretativas. (23: 113)

3.2.1 Verso

Como se indicó anteriormente, la concepción de poema, tradicionalmente implica la idea de *verso*. El *Diccionario de la Lengua Española* define el poema como «obra poética normalmente en verso». Con respecto a la versificación, resulta enriquecedor lo expresado por el erudito modernista, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), en su excelente ensayo *En busca del verso puro* (1934), en donde indica que: «Históricamente, el verso nace con la danza: es danza de palabras; danza de sonidos de la voz». Además, explica que en las letras españolas el verso se ciñe a tres normas básicas: rima, acento y medida, o bien, puede prescindir de todas ellas. El autor expone que definir el verso como *unidad rítmica* es acertado, en vista de que su esencia es invariable a través de todos los idiomas y todos los tiempos, como grupo de fonemas, o bien, como «agrupación de sonidos». El verso obedece solo a una ley rítmica primaria: la repetición (40: 157). El *ritmo*, en su fórmula elemental, es repetición. Define Henríquez Ureña el verso, excelentemente, de esta manera:

El verso, en sencillez pura, es unidad rítmica porque se repite y forma series: para formar series las unidades pueden ser semejantes o desemejantes.^b

^b En todo ritmo de sonidos hay por lo menos dos elementos distintos: los sonidos y el intervalo de silencio que los separa.: «El ritmo concreto —dice Paul Verrier (*Éssai sur les principes de le métrique anglasai*, tres vols. París 1909-1910) — ... está constituido por una división perceptible del tiempo o del espacio en intervalos sensiblemente iguales (intervalos rítmicos)». O bien «el ritmo está constituido por el retorno, a intervalos sensiblemente iguales, de determinado fenómeno o siquiera del signo que hace perceptible la división del tiempo o del espacio». Los intervalos de verso a verso, las pausas, pueden no ser iguales, si siquiera semejantes. No debe olvidarse que el ritmo, en el arte, es mental, es impuesto por el espíritu, aunque se apoye en fenómenos concretos. (40: 156)

En su recorrido histórico sobre el verso, Henríquez Ureña indica que en la métrica regular del español, el verso puede llegar hasta nueve sílabas sin dificultades, pero luego de más de nueve sílabas requiere de auxilios para construir la entidad sonora: cortes o cesuras, o bien, acentos interiores fijos. Agrega que, es importante que el verso, además de representar una unidad rítmica, sea una unidad de sentido: frase y si es una oración será mucho mejor.

Para Henríquez Ureña, la materia básica del verso es la sílaba, como elemento de apoyo rítmico que define con exactitud la estructura del verso. De acuerdo con el autor, la función de la rima (repetición de sonidos) es ligar verso con verso, gradualmente incluye, no solo de fonemas (o tonos), sino en algunas ocasiones palabras enteras, recurso que encuentra su máxima expresión en el *encadenamiento* y cita como ejemplo los versos de la poesía de los trovadores de los idiomas románicos.

3.2.2 Rima

La rima como elemento versual es detalladamente estudiada por Tomás Navarro Tomás en su libro *Arte del verso*, en donde plasma un breve recorrido histórico de la rima, refiriendo sus inicios a las canciones populares latinas. Indica que la rima añade armonía en los tiempos finales del verso. Además, brinda referencia de autores que censuran o defienden la rima, e indica que Nebrija, por ejemplo, censuró la rima calificándola como obstáculo para la expresión natural; mientras que otros autores la elogian como elemento esencial del verso. Distingue dos tipos de rima: rima consonante, en que coinciden todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada, cita como ejemplos: *esposa-hermosa* y rima asonante en la que solo coinciden las vocales acentuadas, cita *esposa-corona*. Por su parte el retórico guatemalteco, Enrique Muñoz Meany define la rima de esta manera:

La rima es el sonido idéntico o análogo con que terminan los versos. Se divide en perfecta o consonancia o imperfecta o asonancia. (52: 271)

Tomás Navarro Tomás incluye en su libro una síntesis de sus particulares criterios sobre las principales reglas de la rima, en la siguiente forma:

- a) Una palabra no debe emplearse como consonante de sí misma.
- b) Se considera rima débil o pobre la rima en que figura la misma palabra con acepciones distintas.
- c) Debe evitarse que el último acento del verso o del hemistiquio inicial, en los versos compuestos, caiga sobre palabra inacentuada.
- d) La rima es un tanto menos eficaz cuanto más obvia y fácil parece.

- e) En composiciones de rimas trabadas se considera impropio emplear la misma consonancia en tres o más versos consecutivos.
- f) En la asonancia pueden alternar vocales y diptongos (*vez : pies : ley*), y asimismo palabras llanas y esdrújulas (*salto : rápido, pide : límite*). (54: 30)

Por su parte, Henríquez Ureña define magistralmente la rima, en los siguientes términos:

O bien el apoyo rítmico se busca en la homofonía, en la repetición de sonidos: la rima —igualdad o semejanza en la terminación de las palabras (a veces, como en el latín eclesiástico, basta la repetición del último fonema, vocal inacentuada, o, como en el chino, la equivalencia de los tonos, sin equivalencia de los fonemas); o la aliteración— rima al revés, rima de los comienzos de las palabras en que basta la igualdad de sonidos iniciales o en ocasiones (como en el inglés antiguo) el regulado contraste de ellos. Rima y aliteración ocurren en el interior o en los extremos del verso: la rima exterior, de verso a verso. Pero la rima interior es más frecuente que la aliteración exterior. (40: 161)

3.2.3 Sílabas

Se considera *sílabas* a cada una de las divisiones fonológicas que forman las palabras. Gramaticalmente se denominan: monosílabas (una sílaba), bisílabas (dos sílabas), trisílabas (tres sílabas) y polisílabas (más de tres sílabas). De acuerdo con Pedro Henríquez Ureña, la materia prima del verso es la sílaba. A este respecto indica:

El verso varía de pueblo en pueblo, de siglo a siglo. Pero varía menos que las armazones lingüísticas o los sistemas tonales, porque trabaja con material uniforme, la sílaba, arcilla sonora sujeta a modulaciones pero intacta en su esencia. (40: 162)

Sin embargo, desde la perspectiva poética del español, la sílaba gramatical no corresponde, necesariamente, con la sílaba poética. Por esta razón, los poetas cuentan con las llamadas *licencias poéticas*, o recursos literarios (sinalefa, diéresis, sinéresis, hiato, y cesura) que les permiten adaptar la sílaba, y por lo tanto las palabras, de acuerdo con la medida del verso a crear. Tomás Navarro Tomás, explica claramente la importancia y diferencia de valoración entre una sílaba gramatical y una poética:

SÍLABA. En el verso regular la unidad básica es la sílaba; [...] consiste en uno o más sonidos comprendidos dentro del mismo núcleo de intensidad y perceptibilidad. Es indispensable para el conocimiento de la métrica familiarizarse con las propiedades de la sílaba en la lengua española, empezando por tener en cuenta que el valor con que tal unidad actúa en el verso es precisamente el que corresponde a la pronunciación, no siempre coincidente con el que pueda figurar en la representación gramatical y ortográfica de las palabras. [...] La disparidad entre la pronunciación y la ortografía se produce en la concurrencia de vocales finales e iniciales debida al enlace de palabras y en los casos en que dentro del mismo vocablo aparecen vocales contiguas que prosódicamente no constituyen diptongo ni triptongo. En los versos en que se dan tales grupos vocálicos el número de sílabas métricas es con frecuencia menor que el de las sílabas gramaticales. (54: 13-14)

En cuanto a la relación sílaba-ritmo, Tomás Navarro Tomás indica que la disposición silábica en los versos regulares, fluctuantes y acentuales se subordina a los acentos. Los acentos brindan a las sílabas su naturaleza de fuertes o débiles. Para Tomás Navarro Tomás, las palabras de valor primario son los sustantivos (nombres) verbos, pronombres, adverbios, y en ellos el acento ocupa un lugar determinado. Por el contrario las palabras generalmente inacentuadas o “débiles” son las que desempeñan funciones accesorias de relación sintáctica: artículos, preposiciones, conjunciones y formas pronominales de complemento.

3.3 Figuras retóricas, figuras literarias, lenguaje figurado

La definición de las figuras literarias se fundamenta en las ideas sobre la utilización del idioma con fines estéticos, mismas que han evolucionado históricamente. El uso de la *lengua* con diversos propósitos y la manera en que se combinan las palabras en el texto poético ha sido motivo de discusión a lo largo del desarrollo de la lingüística (desde los griegos con Aristóteles, Horacio en Roma, Tertuliano y San Agustín en la Edad Media, Hume durante el Neoclasicismo; Herder y F. Schlegel durante el Romanticismo, hasta el formalismo ruso con estudiosos como Víktor Schiclovski, Osik Brik, Boris Elchenbaum, Todorov, etc.; el estructuralismo de la Escuela de Praga, con nombres como Roman Jakobson, la Semiótica de Roland Barthes, el New Criticism propuesto por T. S. Eliot, I. A. Richards e Yvor Winters).

Debe agregarse que cada escuela lingüística define las figuras literarias de acuerdo con su propia base filosófica-conceptual. Uno de los puntos medulares del tema se centra en la diferenciación entre el lenguaje coloquial y el uso artístico, estético, del idioma. El retórico guatemalteco Enrique Muñoz Meany, indica:

El lenguaje puede ser recto o natural y figurado. El primero es aquel en que todas las palabras están usadas en su sentido propio y primitivo. El segundo consiste en tomar las palabras en una significación indirecta o traslaticia. (52: 96)

En términos similares, otras definiciones explican la calidad del lenguaje figurado y ofrecen una clasificación de figuras literarias, como se expone en un texto oficial de España preparado para Sexto curso de Bachillerato, Plan 1957:

El lenguaje figurado: El lenguaje literario, para producir efectos artísticos, da a veces a las palabras un uso o significado distintos de los que tienen en el lenguaje corriente; es lo que se llama lenguaje figurado, porque se sirve de *figuras retóricas*, esto es, de adornos o elegancias del estilo. (12: 15)

De acuerdo con dicho texto oficial español, las principales figuras retóricas, se clasifican en tres grandes grupo:

- a. De palabra o de dicción: se refieren a las palabras y derivan de añadir o quitar vocablos, o del modo de su ubicación en la oración. Entre ellos se cuentan: el epíteto, pleonasma o redundancia, asíndeton, elipsis, repetición o anáfora, conversión, reduplicación, conduplicación, concatenación, epanadiplosis, retruécano, paranomasia, aliteración, onomatopeya, similitud, hipérbaton.
- b. Figuras de pensamiento: su significado radica en la idea, pensamiento o sentimiento expresado. No pierden su sentido aunque cambien las palabras. En este grupo pueden mencionarse: antítesis, lítote (o atenuación), paradoja, símil, apóstrofe, hipérbole, prosopopeya, exclamación, epifonema, interrogación, perífrasis, ironía, reticencia, preterición.
- c. Tropos: consisten en la traslación o cambio del significado propio de las palabras o frases cuando son utilizadas en sentido figurado. Su sentido radica en la asociación de ideas, en que pueden darse relaciones de semejanza, dependencia y conexión. Los tropos pueden ser: metáfora, metonimia y sinécdoque. (12: 15 -16).

Francisco Mayoral, en su trabajo *Las Figuras retóricas*, refiere un panorama histórico de las distintas concepciones y clasificaciones de las figuras retóricas e indica que se apoya en diversos autores y teóricos de la elocución y la retórica, pero adopta especialmente, definiciones y conceptos expuestos por G. Correas y Plett H., Mayoral define las figuras retóricas en la siguiente forma:

[...] en la definición del concepto de *Figura*, en el sentido restringido que se ha mantenido hasta ahora, tal como se ha venido formulando a lo largo de toda la tradición, con muy escasas diferencias entre los autores: el tratarse de una clase de fenómenos de naturaleza gramatical, 1) que constituyen cierto grado de modificación, desvío o infracción respecto de la norma gramatical; 2) a los que la norma retórica poética ha designado desde siempre una clara función exornativa del discurso; y 3) no producidos de forma espontánea sino conscientemente, deliberada e intencional, encaminada siempre a la consecución de determinados efectos en el receptor del discurso (p. ej., persuasión, delectación) (Morel; 1982, 15, 23-24). (49: 29-30)

Los postulados de la lingüística estructuralista propuesta por Ferdinand de Saussure (1857-1913), propiciaron una nueva orientación del análisis funcional de las palabras en el texto, a partir de definiciones, tales como la del “signo lingüístico”, planteado como entidad formada por “significante” y “significado” (ambos psíquicos) y en donde la relación entre ambos planos es arbitraria, el valor y significado de cada signo o palabra se determina por su contexto (48: 22). La evolución de la Lingüística hacia el estudio de la *lengua* desde el plano estructural, aportó nuevos postulados en cuanto a la caracterización de las figuras retóricas, por lo que se generan definiciones como la planteada por Tzvetan Todorov (1939-), uno de los más conocidos estructuralistas rusos:

La figura no es más que una particular disposición de palabras, que podemos nombrar y describir. Si las relaciones entre dos palabras son de identidad hay figura: se trata de repetición. Si son de oposición, también hay figura: la antítesis. Si una denota una cantidad más o menos grande que la otra, también se hablará de figura: se tratará de gradación. (65: s.n. p.)

Para María del Carmen Bobes Naves, además del predominio de la función poética, (expresiva, emotiva) del idioma, en el género lírico el fenómeno repetitivo de un poema tiene como fin lograr el valor expresivo que el autor desea compartir y que motive al lector a la interpretación del texto. En este sentido afirma:

En el lenguaje literario, la lírica busca también los casos límite de expresividad: las palabras, las expresiones sugieren más que comunican y tratan de crear en el lector un estado emocional semejante al autor: [...]. El lector interpreta los signos a través del valor social que le es común y se entera de un hecho [...]. A medida que se repite una y otra vez en el poema, la insistencia intermitente en algo circunstancial, lleva al lector a prescindir de su significado y a interpretarla como expresión de angustia, de desequilibrio emocional, de dolor [...]. El valor expresivo se consigue por la repetición de una frase cuyo contenido ha sido comunicado la primera vez que aparece. (23: 195)

Por su parte, Juan María Calles, expone su teoría sobre la relación: figuras literarias–pragmática y semiología, en términos de un pacto entre autor y lector, en el cual éste último acepta como natural lo que en el contexto coloquial sería extraño:

Las figuras retóricas, desde el punto de vista de esta convención del pacto de ficción en el discurso poético, son instrucciones para leer el texto y descubrir sus estrategias de significación que pueden afectar tanto al componente pragmático, como al semántico, al morfo-sintáctico y al fónico. Si seguimos los planteamientos del Grupo de Lieja, las figuras le sirven al lector para 'naturalizar' lo que en principio se le ofrece como 'extraño'. (28: 118)

El avance y la profunda especialización que el estudio del lenguaje y la crítica literaria han alcanzado en las últimas décadas, ha permitido el surgimiento de conceptos que pretenden acercarse con mayores niveles de especificidad a la caracterización de las figuras retóricas o literarias. Es indudable que en el futuro, la natural evolución de las ciencias lingüísticas aportará conceptualizaciones e interpretaciones significativas de las figuras literarias, quizá mucho más certeras.

Para los propósitos del presente trabajo, resulta aplicable la concepción de las figuras retóricas, desde una acepción próxima a la Pragmática, planteada por Bernd Spillner, en los siguientes términos:

Los tropos y figuras han de concebirse por principio como polivalentes: según el contexto lingüístico, el tipo de texto, el objeto del discurso, la situación, los destinatarios, etc. Pueden provocar distintos efectos estilísticos; así, es de esperar que una misma metáfora tenga un efecto diferente en una poesía lírica y en un tratado científico. Los tropos y figuras retóricas son ejemplos lingüísticos con los que el autor puede alcanzar potenciales contrastes y congruencias textuales. (64: 175)

Las figuras literarias creadas por Rafael Arévalo Martínez en su obra lírica, permiten la realización de análisis desde puntos de vista semiológicos y pragmáticos cercanos a lo teorizado por Mayoral, Calles, Bobes y Spillner. Lo anterior, en función de la utilización de palabras o construcciones lingüísticas que remiten a diversos significados de acuerdo con su contexto, lo que también permite una relación de interpretación intertextual del poema en análisis, con otros textos líricos, o bien narrativos, de Arévalo Martínez y con textos literarios ajenos.

A continuación se ejemplifica este hecho, mediante la analogía de dos textos, en donde el segundo ejemplo corresponde, en mayor grado, a una figura de significación psicozoomórfica. Nótese el uso de “alimaña” en dos fragmentos de poemas de Rafael Arévalo Martínez:

<i>Oíd lo que el trópico encierra</i>	<i>Habla el salvaje</i>
<p>(4ª. Estrofa)</p> <p>¡Naciones extrañas; Es llegada la hora de los vegetales y las alimañas en el suelo cálido que el sol indio dora; pero de los hombres no es llegada la hora. (08: 89)</p>	<p>(4ª. Estrofa)</p> <p>Porque soy mitad planta, mitad alimaña: un hermano pequeño de la montaña. Porque encuentro las casas del hombre estrechas Y, oh cielo azul, tú sólo mi casa techas. (08: 67)</p>

3.4 Símbolos

Las imágenes o figuras, materiales o de palabra, con las cuales se evocan o representan conceptos morales, espirituales o intelectuales, son denominados *símbolos*. La capacidad de “simbolizar” es una facultad exclusiva y característica del género humano y su importancia es trascendental, en vista de constituir un medio para el desarrollo y explicación de las realizaciones cognoscitivas y culturales de la humanidad. Los estudiosos ubican los albores del pensar simbolista en la prehistoria y actualmente el mundo de los símbolos penetra en la mayor parte de las actividades cotidianas. Juan Eduardo Cirlot se refiere a los orígenes de la creación simbólica en la siguiente forma:

Con certeza afirma Diel que el símbolo es a la vez un vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende la historia; particular por corresponder a una época precisa. Sin pretender analizar cuestiones de «origen», consignaremos que la mayoría de autores están conformes en situar el principio del pensar simbolista en una época anterior a la historia, a fines del paleolítico.

[...]

Ese proceso de ordenar los seres del mundo natural según sus cualidades y penetrar por analogía en el mundo de las acciones y de los hechos espirituales y morales es el mismo que luego se observará en los albores de la historia, en la transición del pictograma al ideograma y en los orígenes del arte. (30: 20)

En el contexto literario, los símbolos se conciben como abstracciones mentales sensibles a través de actos del habla (orales o escritos), con carácter estético, susceptibles de adquirir innumerables y variadas interpretaciones. El *Diccionario de la Real Academia* evidencia que los conceptos de símbolo se encuentran estrechamente ligados a la utilización social del idioma, la literatura y la lingüística, como lo indican las acepciones uno, dos y tres del avance a la nueva edición del diccionario:

símbolo.

(Del lat. *simbŏlum*, y este del gr. *σύμβολον*).

1. m. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.
2. m. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo en el superrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.
3. m. Ling. Tipo de abreviación de carácter científico o técnico, constituida por signos no alfabetizables o por letras, y que difiere de la abreviatura en carecer de punto; p. ej., N, He, km y \$ por Norte, helio, kilómetro y dólar, respectivamente.
4. m. Numism. Emblema o figura accesoria que se añade al tipo en las monedas y medallas.
5. m. ant. santo (|| nombre que servía para reconocer fuerzas como amigas o enemigas).
~ algébrico.
 1. m. Letra o figura que representa un número variable o bien cualquiera de los entes para los cuales se ha definido la igualdad y la suma.
~ de la fe, o ~ de los Apóstoles.
 1. m. credo (|| oración). (79)

En el arte la utilización de símbolos adquirió su máximo esplendor a partir de 1885, en el seno del movimiento simbolista, el cual se caracterizó por una tendencia idealista de rechazo a la expresión fiel del mundo exterior y predilección por la expresión del pensamiento a través de símbolos. En el contexto literario, tuvo su origen en Francia a fines del siglo XIX, imponiéndose al parnasianismo (culto de valores estéticos formales, objetivismo y predilección por temas científicos, históricos, filosóficos, etc.). Entre sus poetas representativos puede nombrarse a: Charles Baudelarie (1821-1867), A. Rimbaud (1854-1891), Verlaine (1844-1896) y Mallarmé (1842-1898). De acuerdo con lo indicado por Fernández Yáclubsohn, los poetas modernistas, encontraron su inspiración en el parnasianismo y el simbolismo:

Los escritores modernistas se nutren especialmente en dos movimientos de origen francés: —el parnasianismo y el simbolismo— aunque le imponen un sello americano, y reaccionan contra el retoricismo neoclásico y contra los excesos a los que había arribado el Romanticismo. (38: 270)

En cuanto a la relación de conductas instintivas (animales) convertidas en elementos simbólicos en el arte, pueden citarse variados ejemplos, por lo cual es indudable que en la literatura, los símbolos de tipo zoomórfico ocupan un lugar importante. La evolución histórica de la literatura muestra textos en los cuales han sido utilizados simbolismos zoomórficos. Como ejemplo puede citarse la obra del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867), en la cual los gatos⁷ constituyen importantes objetos poéticos. Un caso paradigmático de la utilización simbólica de un felino, se encuentra en la obra *La gata* de la escritora francesa, Gabrielle-Sidonie, Colette, (1873-1954), de quien en la enciclopedia *Historia Universal de la literatura*, sección: *El autor y su obra*, bajo el título *COLETTE: La Gata*, se indica:

Los misterios ancestrales de felinos traspasaban a Colette como un inconsciente colectivo, se unían a los antiguos ritos de Bather, la gata-diosa de los egipcios, sólo para hacernos saborear un universo plagado de dobles fondos, de insinuaciones que el corazón suele desdeñar porque se encuentra demasiado cerca del ámbito de la delicia. (36: 182)

En el caso de la obra del poeta guatemalteco, Rafael Arévalo Martínez, el simbolismo animal adquiere particulares aristas simbólicas, de allí la importancia de incursionar en la significación de los signos lingüísticos de tipo zoomórfico. Resulta necesario anotar que, en los quince poemas seleccionados de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez, se mencionan los siguientes nombres de animales o palabras relacionadas con ellos:

abeja	alas	armiño/s	aves de presa	bestia
burriones	can/es	cerdos	cetáceo	cetrería
cordero/s	fiera/s	gavilanes	gerifalte	jauría
jilgueros	lobo/s	mariposa	milanos	monstruo
nido	oveja/s	pájaro	paloma/s	parvada
pez	pico	pluma	pollo - polluelo	rapiña
ratones	rebaño	ruiseñores	sabuesos	tigres

⁷ Baudelaire en las *Flores del mal*, utiliza el simbolismo de los gatos. Pueden citarse como ejemplo, los poemas titulados: 37 *El gato*; 56 *El gato* y 76 *Los gatos*. (21: 42, 59 y 81).

3.5 Formación de símbolos

Las investigaciones filosóficas y psicológicas han demostrado que en la formación de símbolos participan paralelamente aspectos psicológicos individuales y sociales: inconsciente individual y colectivo. La psicología define al inconsciente como una parte de la actividad psíquica, oculta a la conciencia, que proporciona el material para pensar, no decide, pero influye sobre la voluntad y afecta toda la vida del ser humano. Freud, quien resaltó la importancia del inconsciente en el campo psicológico, considera que el inconsciente está formado por los impulsos sexuales reprimidos, los cuales a través de procesos de sublimación, provocan la producción de obras de valores superiores, por ejemplo, religiosas o artísticas. De acuerdo con Jung, existe también el inconsciente colectivo, integrado por las experiencias colectivas de la humanidad, desde sus inicios. Jung, en su famosa obra *Símbolos de transformación*, se refiere a la polivalencia significativa de los símbolos, y aclara su diferencia con los signos, de la siguiente manera:

Ni en uno ni en otro caso hay que tomarlos al pie de la letra; no son semióticos, es decir signos puestos para una cosa determinada, sino que deben entenderse a modo de símbolos. Con el último concepto se alude a un término indeterminado, o ambiguo, que se refiere a una cosa difícilmente definible, es decir, no del todo conocida. El "signo" tiene un significado fijo porque es una abreviatura (convencional) para una cosa conocida o una alusión a ella de uso general. El símbolo, en cambio tiene numerosas variantes análogas, y de cuántas más disponga tanto más completa y exacta es la imagen que esboza de su objeto. (43: 137)

En cuanto a la formación de los símbolos en el inconsciente individual y colectivo Jung, en consonancia con las teorías de Freud, afirma que la formación de símbolos (incluso los religiosos), se fundamenta en los procesos instintivos, pero no descarta que su formación pueda explicarse "espiritualmente" aunque reconoce las dificultades de explicar esta teoría desde una perspectiva científica:

El problema de la formación de símbolos no puede tratarse en absoluto sin traer a colación los procesos instintivos, puesto que de éstos proviene la fuerza motriz del símbolo. El símbolo pierde todo sentido si no se le opone como resistencia al instinto, del mismo modo que los instintos desordenados sólo conducirían a la perdición del hombre si el símbolo no les diera forma.

El examen de la formación de los símbolos desde el lado de los procesos instintivos corresponde a un tipo de estudio científico que no se jacta de ser el único posible. Concedo sin más ni más que la génesis del símbolo podría explicarse también desde el lado espiritual. Para ello sólo necesitamos la hipótesis de que el “espíritu” es una realidad autónoma que dispone de esa energía específica y es lo bastante fuerte como para desviar los instintos y obligarlos a entrar en moldes espirituales. Sin embargo, tal hipótesis tiene sus inconvenientes para la postura científica; pero al fin y a la postre es demasiado poco lo que de la naturaleza de la psique sabemos para que podamos imaginarnos una razón decisiva contra esa suposición. [...]

Como hemos dicho, la sexualidad desempeña un papel importante en la formación de símbolos, aún religiosos. No hace siquiera dos mil años que el culto a la sexualidad florecía de modo más o menos abierto. La naturaleza de las fuerzas plasmadoras de símbolos no se modifica de siglo en siglo. (43: 241)

Desde una perspectiva psicológica, y de acuerdo con lo que indica el D'Alfonso en su texto sobre *Símbolos e inconsciente personal*, puede deducirse que la concepción del símbolo es semejante a la del signo lingüístico (dualidad significante/significado):

La actividad simbolizante debe ser considerada así bajo dos aspectos: por un lado se refiere a una imagen que pertenece al orden de las representaciones: constituye el *marco o significante*; por otro supone contenidos energéticos que explican su accionar y las direcciones de los mismos: representan éstos el *núcleo o significado*. (34: 4)

D'Alfonso señala la compleja y polivalente estructura de los símbolos cuya función consiste en fijar los pasos del proyecto personal, las necesidades del cuerpo, del pensamiento o de la imaginación creadora, lo que convierte al símbolo en una estructura fundamental de la perspectiva de la situación del hombre en el mundo. Además, enumera nueve dimensiones a través de las cuales actúa el símbolo. Como es natural, en los escritores, los símbolos son fundamentalmente elementos de expresión estética plasmados a través del uso del idioma (tal el caso de los poetas, como Rafael Arévalo Martínez). A continuación se resumen dichas dimensiones de polivalencia simbólica.

Dimensión	Campos de acción
Existencial	Imágenes que representan cosas, objetos tangibles, determinados, concretos. Implican también, referencias al programa biológico y a su desarrollo.
Vivencial	Representa la actuación de los sentimientos, emociones, aficiones. La vida afectiva del sujeto se refleja en imágenes gráficas u oníricas, reforzadas a menudo por la coloración de los esquemas.
Coexistencial	Se relaciona con las influencias y conexiones con el ambiente familiar, social, profesional, etc. Los programas coexistenciales impulsan al hombre a vivir con los otros y a adaptarse a las modalidades y exigencias del grupo social al cual pertenece.
Noética o mental	Se vincula con el programa de la inteligencia que impulsa hacia el conocimiento, la razón, la imaginación, la creatividad. En este sector actúan imágenes unificadoras, condensadoras, que sugieren la búsqueda, el perfeccionamiento, lo creativo.
Analogía	El entendimiento tiende a una actividad de tipo discursivo o abstractivo. Espontáneamente dirige la atención, toma una posición propia sobre los juicios y puede encauzar la imaginación hacia el pensamiento creador.
Axiología	Alude a los aspectos valorativos de las conductas o comportamientos del ser humano. Está regido por el motor o programa axiológico; la actividad simbolizante se enraíza así en un dinamismo de expresión de valores.
Conativa	Se refiere a imágenes que revelan las influencias y actuaciones de la voluntad sobre el quehacer humano. La voluntad procede, por una parte, como forma de energía, por la otra, como un poder de libre decisión, capaz de secundar o contrariar los otros dinamismos psíquicos. Conocer y querer tienden fundamentalmente a los valores y la inteligencia los descubre y señala.
Estética	Encarna las imágenes pertenecientes o relativas al tipo particular de percepción y apreciación de lo artístico o estético. La vida del espíritu parte en busca de la belleza, del amor, de la verdad, de Dios. La vida simbólica supone, pues, una cierta sensibilidad estética que percibe la dimensión significativa del mundo. La misma poesía está centrada en el símbolo que le da un poder energético a la virtud de su razonamiento. La poesía ayuda a nuestra inteligencia a hacer una marcha atenta, a crearse atajos en la argumentación por el método analógico: “es igual a...”, “es como...”. No se ha podido describir la poética sin el acompañamiento o cortejo de figuras, metáforas y de la misma alegoría. La poesía, en fin, provoca un salto brusco en la parte imaginativa del espíritu, lo violenta, y al surgir una figura, reemplaza toda una demostración.
Trascendente	Los símbolos pueden ser susceptibles de una significación espiritual. Tratan, entre otras manifestaciones, de traspasar los límites de lo humano y comunicar al hombre con lo trascendental, o bien, orientar la conciencia hacia la trascendencia.

3.6 Simbología zoomórfica en el arte

Desde la antigüedad los animales han ocupado un lugar preponderante en la cosmovisión de los pueblos, que va desde la simple observación de su conducta, hasta su divinización y adoración (totemismo y zoolatría), tal como lo demuestran las culturas: maya (la serpiente y el jaguar); egipcia (el gato, asociado con la Diosa Bast, representada con figura humana y cabeza de gato); y china (animales sagrados asociados a la protección: serpiente y tigre). Incluso sus figuras o siluetas fueron incorporadas como signos a la escritura. Lo anterior puede observarse en los jeroglíficos de los mayas y egipcios, así como en los ideogramas chinos.



ch'a-
CH'AMAK

ch'amak

(1) zorro (s)

Jeroglífico maya. (78: 73)

k'a..??
ch'a-ma-ka,
CH'AMAK

Ch'amak significa “gato montés”, “zorro”. Para los mayas representaba ingenio y profunda intuición. Contrariamente, en la cultura occidental el zorro es considerado una criatura engañosa, astuta y símbolo del mismo diablo. El Diccionario de la Real Academia incluye en su acepción cinco la significación siguiente: “hombre muy taimado y astuto”. (78)

Jeroglífico egipcio. (77)

Los jeroglíficos egipcios incluyen en gran parte de ellos, figuras de animales, como puede apreciarse en los nombres de Ptolomys (Ptolomeo) y Cleopatra. Las figuras representaban cualidades atribuidas al animal. El león, al igual que en la cultura occidental, simbolizaba fuerza y valor; el águila representaba ligereza y perspicacia, cualidades que se atribuían a la dinastía de los reyes egipcios.



P T O L M Y S



K L E O P A T R A



Dragón – Lóng

Los antiguos caracteres del dragón expresan claramente la forma que se dio a este animal fantástico. Sin embargo, en la simplificación final no quedan rastros del diseño primitivo. El dragón chino, quinto animal del calendario, es una criatura buena y poderosa, y su signo se usa como sinónimo de "imperial" y "glorioso" porque se asocia con el Emperador. El dragón protege al ser humano de los espíritus malévolos. Hay tres tipos de dragón: el dragón celestial (el más poderoso), el dragón de mar (que no tiene cola) y el dragón de los pantanos. El dragón celestial tiene cabeza de camello, cuernos de venado, ojos de conejo, orejas de vaca, cuello de serpiente, panza de rana, escamas de pez, garras de halcón, piernas de tigre y es sordo.



Ideograma chino (66)

Contrariamente, a la cultura china, en donde el dragón representa la gloria imperial, en la cultura occidental, desde una perspectiva bíblica y religiosa, el dragón es imagen del demonio, de la herejía, de la idolatría y del Anticristo. La Biblia, en el Apocalipsis, menciona repetidamente al dragón. En el relato bíblico del dragón en batalla contra el ángel Miguel, se indica:

Apocalipsis: 7-9

Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. Y fue arrojado el Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanas, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él. (13: 1726)

En la cultura occidental, el simbolismo zoológico inicia con Aristóteles y Plinio, concretándose en el libro *Kysiologus*, escrito en Alejandría en el siglo II después de Cristo. Durante la época medieval aparecen los libros de bestiarios, en donde se afirma el papel simbólico de los animales. Los bestiarios estaban destinados a la formación espiritual de los cristianos (Filipo de Thaun, 1121, Pedro de Picardia y Guillermo de Normandía, siglo XIII). La concepción zoológica anterior al cristianismo representa, más bien, una magnificación que una oposición.

En los diversos campos de la actividad humana existen numerosas clasificaciones simbólicas de los animales, (emblemáticos, lunares, mitológicos, etc.), pero en el arte, el simbolismo de los animales se divide básicamente en naturales y fabulosos (éstos últimos ocupan un lugar intermedio en el cosmos, pertenecen a un orden bivalente entre lo definido y lo indefinido). Desde una perspectiva más generalizada, los animales en la complejidad de su naturaleza y evolución biológica, pueden ser portadores de significación de la jerarquía de los instintos y la eterna oposición entre el bien y el mal.

De acuerdo con lo expresado por Juan Eduardo Cirlot en su obra *Diccionario de Símbolos Tradicionales*, la representación de animales en las diversas culturas obedece al hecho de que, a diferencia de los seres humanos (que pueden mostrar múltiples actitudes y conductas con propósitos impredecibles), los animales manifiestan comportamientos inequívocos, estables.

Cirlot indica que la interpretación de los matices simbólicos zoológicos depende, -entre otros varios-, de tres factores: el lugar que ocupen (posición en el espacio a analizar), la situación y la actitud en que aparecen.

Una síntesis histórica de la utilización de formas zoomórficas en el arte, se encuentra magníficamente presentada e ilustrada en el libro de N. Hugues, sobre los animales y el arte. Es importante aclarar que el libro se refiere al ámbito de la pintura, sin embargo, las descripciones que utiliza pueden ser aplicables sin dificultad a otras formas de expresión artísticas, como puede ser el caso de la Literatura; en vista de que, el surgimiento de las teorías y estilos artísticos afecta -usualmente y en forma simultánea-, las variadas formas de manifestación estética (pintura, música, escultura, etc.) y sus diversos medios de expresión. Además, lo expuesto por Hugues en 1952, en cierto grado puede contribuir a comprender cómo a través de la historia, el misterio de la conducta animal ha impresionado la sensibilidad de los artistas, de manera tal, que se han valido de las figuras y conductas zoomórficas, como medios portadores de expresión simbólica. Sintetiza Hugues la historia de la relación entre arte y la figura animal de la siguiente manera:

Con el descubrimiento de las primeras pinturas rupestres se añadió un maravilloso capítulo a la historia del arte, se tuvo prueba de que el primer tema que impresionó la imaginación del hombre fue el animal. Las grutas más famosas del período cuaternario (Font de Gaume, Altamira, Lascau, Lorthet), representan casi exclusivamente, pintura de animales.

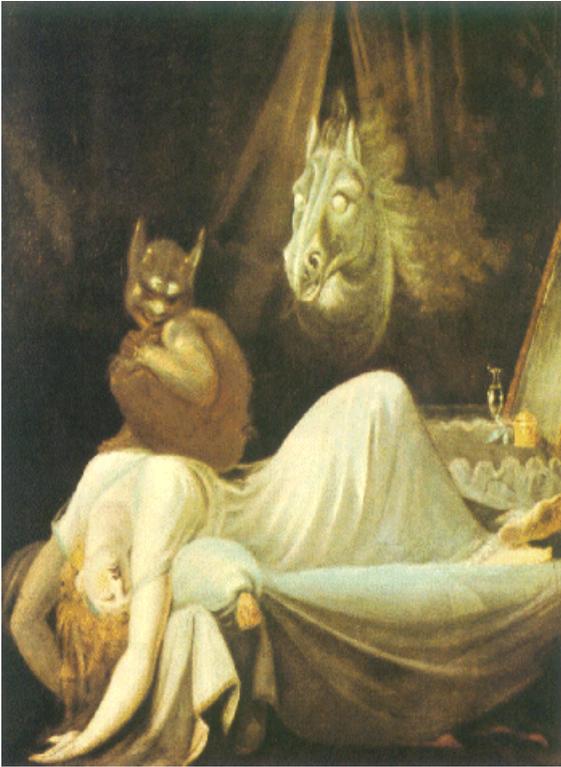
La historia del arte comienza, por consiguiente con animales y sigue con ellos casi hasta nuestros días, con tal riqueza de motivos, de tipos y de estilos que el sintetizarlos constituye un problema.

El carácter del animal, de ese ser que amamos sin poder comprenderlo perfectamente, con su fuerza natural y su melancolía, ha sido a veces falseado por razones de culto o simplemente de estética pura [...]

Una nueva galería de animales desfila ante nosotros tras el mamut y el reno de la época prehistórica. Los asirios, cazadores y guerreros por excelencia introdujeron en esta galería los felinos y los caballos. Los griegos y los romanos añadieron los animales de nuestra civilización: caballos, perros, jabalíes, aves domésticas, y al mismo tiempo exaltaron por razones simbólicas al águila y al león. El cuadro del mundo animal puede considerarse ya completo. El estilo de los artistas egipcios se muestra riguroso e incisivo en cuanto al dibujo y a los contornos sintéticos. Tiende a transformar la realidad acentuando los rasgos esenciales, lo cual es característico del arte cuando éste es en función de la religión.

El arte paleocristiano utiliza también al animal como símbolo de los más elevados valores espirituales. Nos lo prueban los frescos de las catacumbas, los mosaicos de las basílicas primitivas, las decoraciones de los sarcófagos y las inscripciones con los símbolos de Pez, del Cordero, de la Paloma, del Ciervo en el manantial, del pelícano, de los Evangelistas, etc. (41: 3-4)

Desde una perspectiva psicológica, la profundización en el análisis de la relación humano-animal, se debe a los estudios sobre la psique humana del célebre psicólogo y psiquiatra suizo, Carl Gustav Jung (1875-1961), colaborador de Sigmund Freud (1856-1939). Para Jung la aparición de animales en sueños y visiones, expresa una energía aún no diferenciada, no racionalizada, ni sometida a la voluntad, entendida ésta última, como reguladora de los instintos. Según Jung el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente. El primitivismo del animal, indica la posición del estrato que simboliza. Además, considera que la identificación con animales significa una integración del inconsciente, la inmersión en los orígenes, una renovación en las fuentes de la vida.



Pesadilla (1790)

Johann Heinrich Füssli (1741 – 1825).
1782. 76 x 64 cm. Óleo sobre lienzo.
Goethes Elternhaus, Frankfurt. (67)

El texto de Arévalo Martínez expresa:

Freud y la inspiración

Freud considera al artista como un hombre en el que son fuertes los instintos de dominio de amor, de sensualidad, en fin; en que es fuerte la imaginación creadora; y son débiles las fuerzas represoras. Y así como el sueño no es muchas veces sino el indicio de un deseo incumplido, así, según Freud, el arte no es sino el sueño divino del artista que se refugia en él para satisfacer, en esta forma exultoria, sus anhelos incumplidos. En el fondo pues, lo que genera el arte son instintos puramente animales o sensuales, sublimados, pero como la humanidad no puede soñar despierta con la misma eficacia que el artista, cuando éste logra trascender lo puramente personal y lo hace completamente humano, generalizándolo, el hombre se siente servido, porque puede descansar en la misma amplia estancia que el artista ha creado para su descanso, en proporciones tan grandes, que da cabida a la humanidad toda. Y entonces ésta premia al creador con todo lo que él precisamente deseaba: honores, poder, riqueza y amor. El artista va, pues, a la satisfacción de sus apetitos por una vía indirecta, dando un largo rodeo del que no es consciente. (05: 113-114)

En la literatura occidental, los subgéneros representativos del protagonismo animal son: la fábula, la leyenda, y en muchos casos, el cuento infantil. Comúnmente, en estos subgéneros narrativos, los animales además de su papel protagónico, adoptan actitudes humanas y en el caso particular de la fábula, su propósito moralizante se muestra a través de la personificación de los defectos humanos (envidia, pereza, obstinación, etc.), adoptados por los animales. Los animales y sus comportamientos, son trasladados estéticamente a la Literatura y utilizados frecuentemente como elementos simbólicos. Los antecedentes históricos de esta utilización poética fabulada son inciertos, pero se considera que tienen origen asirio-babilónico, y adquirieron categoría de género literario en Grecia y Roma, con fabulistas como el griego Esopo (siglos VII-VI a. de C.) y al latino Fedro (siglo I d. de C.). En Francia destacó La Fontaine (1621-1695) como representativo del género y en España en el siglo XVIII destacaron por sus fábulas, Samaniego (1745-1801) e Iriarte (1750-1791). En el ámbito nacional puede citarse a los fabulistas Rafael García Goyena (1766-1823) y Augusto Monterroso (1921-2003), éste último galardonado por su obra literaria -parte de ella cuentos y fábulas que destacan por su brevedad-, con el premio *Príncipe de Asturias*, en el año 2000.

Como se indicó anteriormente, uno de los elementos esenciales de las fábulas consiste en su carácter antropomórfico, al atribuir a los seres no humanos (especialmente a los animales) características y conductas humanas. En este sentido, Francisco Solares Larrave explica apropiadamente el antropomorfismo en oposición al zoomorfismo en la literatura:

Por otra parte, el antropomorfismo sigue la misma ruta de aplicación, pero a la inversa. Merced a esto los animales hablan, ríen, sienten, lloran, y tienen una suerte de existencia anímica, una realidad afectiva que los acerca al modelo humano del personaje. Es el antropomorfismo el que sustenta las fábulas didácticas de Esopo y los autores posteriores, y siempre será el contenido connotado el punto de unión entre fondo y forma de todas ellas. (63: 28)

En referencia a la obra narrativa de Rafael Arévalo Martínez y el zoomorfismo, Francisco Solares Larrave afirma que, en la historia de la literatura es más fácil encontrar casos de antropomorfismo, que de zoomorfismo. Explica además, que no puede considerarse a Rafael Arévalo Martínez como el pionero en la utilización literaria del zoomorfismo, en vista de la existencia de antecedentes literarios previos. Solares Larrave cita cuatro ejemplos de descripciones zoomórficas de *Los Miserables* (1862) de Víctor Hugo (1802-1885), en donde el autor francés se refiere a algunos de los personajes utilizando imágenes asociadas a animales. Uno de los ejemplos de Solares Larrave, tomado de *Los Miserables*, se refiere al personaje Javert:

Dótese de rostro humano a este perro,
hijo de una loba, y tendremos a Javert.
(63: 32)

En su tesis, Francisco Solares Larrave cita el texto de *Los Miserables* que se transcribe a continuación, en donde el narrador expone que, si las almas pudieran visualizarse, se mostrarían con formas animales. Dicho texto es comparable a lo expresado por el narrador del cuento *Nuestra Señora de los locos* (1914) de Rafael Arévalo Martínez, en donde más allá de una convicción, el narrador describe un hecho concreto, que se traduce en una *visión* sobre la prevalencia instintiva en el alma humana. Sin duda alguna el ejemplo citado es paradigmático de la obra de Rafael Arévalo Martínez.

<i>Los Miserables</i>	<i>Nuestra Señora de los Locos</i>⁸
<p><i>Tenemos la convicción de que si las almas fueran visibles a los ojos, se vería distintamente esa cosa extraña de que cada uno de los individuos de la especie humana corresponde a alguna de las especies de la creación animal; y podría entonces conocerse esta verdad, apenas entrevista por el pensador, que, desde la ostra hasta el águila, desde el puerco hasta el tigre, todos los animales están en el hombre, y cada uno de ellos está en un hombre. Algunas veces, incluso, muchos de ellos a la vez. (Los Miserables, citado en 63: 32)</i></p>	<p>Mi hermana era una pobre muchacha, que participaba de mi extraña visión y veía a todos los hombres con rostros y cuerpos de animales.</p> <p>[...]; mi <i>hermana, cuando iba a la iglesia, veía a todos los concurrentes con las figuras de animales. Lanzaba a veces terroríficos gritos: era que se había arrodillado a su lado un tigre. Y entonces ánimas piadosas la sacaban del templo convulsa. Pero otras veces los veía en suaves, bellas formas de animales domésticos. El señor cura párroco tenía el rostro de un ternero; le daba deseo de acariciar su ancho cuello y le gustaba verse en sus ojos mansos.(11:59)</i></p>

⁸ La Edición Crítica citada resalta textos utilizando cursivas. La edición de EDUCA (10: 91-93) utiliza negrillas para resaltar los mismos textos. Lo anterior evidencia la intención del autor en cuanto a llamar la atención del lector sobre la comparación zoomórfica de sus personajes.

3.7 Rafael Arévalo Martínez y el psicozoomorfismo literario

Rafael Arévalo Martínez inició su carrera literaria, inmerso en el ambiente literario modernista, mantuvo estrechas relaciones con representantes hispanoamericanos de dicho movimiento literario, entre cuyas figuras destacó Rubén Darío. El Modernismo, se constituyó en una nueva visión de la vida, del arte y del universo. Uno de los elementos que mayor impacto causó en la sociedad modernista de finales del siglo XIX y principios del XX fue el aporte de la ciencia: de un estado de miedo por el desconocimiento de las leyes del cosmos se pasó a considerar que todos los fenómenos humanos y universales podrían ser explicados por la ciencia. Las ideas de Nietzsche y Darwin influyeron notablemente en el pensamiento filosófico y científico de la época, lo cual también alcanzó la sensibilidad de muchos artistas. Muestra de ello es el poema *Darwin y el mono*, del escritor chileno Eduardo de la Barra (1839-1900), en donde se plantea la idea de una escala evolutiva hacia la perfección del hombre. El poema es elocuente en cuanto al impacto de la teoría evolucionista en el escritor chileno:

*Darwin y el mono*⁹

¡Ah! prefiero partir de un punto oscuro
e ir ascendiendo en luminosa escala,
a caer despeñado de hombre a mono
¡para rodar al fin hasta la nada!
[...]
Si voy subiendo, perfección aguardo
Para mi propia raza...
“¿Y el mono donde está?... ¡Si habré soñado!”
exclamó Darwin, y se puso en marcha.
(39: 154)

La historia de la literatura hispanoamericana de principios del siglo XX, registra este mismo fenómeno en otros escritores modernistas. En este sentido, Anderson Imbert (1910-2000), se refiere a las influencias culturales y científicas que afectaron la producción literaria de Hispanoamérica en los inicios del siglo XX. En referencia a la obra de Domingo Faustino Sarmiento, (1811-1888), Anderson Imbert explica el contexto histórico-literario predominante a principios de dicho siglo, que revela como los escritores modernistas fueron influidos por las teorías evolucionistas de Charles Darwin:

⁹ El poema consta de tres secciones, se incluyeron únicamente dos estrofas a manera de ejemplo.

Un nuevo grupo, el de los “hombres del 80”, está recibiendo la influencia de nuevas corrientes culturales. Ahora se lee a Darwin, a Spencer, a Taine. Ahora se cree que los métodos de las ciencias naturales pueden explicar hasta los fenómenos del espíritu. (18: 251)

En seguimiento del tema modernista y refiriéndose al peruano Manuel González Prada (1848-1918), Anderson Imbert aclara el porqué de ciertas preferencias poéticas de los escritores hispanoamericanos influenciados por el positivismo y naturalismo predominantes a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La descripción del caso sobre González Prada¹⁰ es comparable a la del poeta guatemalteco Arévalo Martínez:

Su formación mental se había hecho con las lecturas iluministas, algo de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, un poco de Guyau y Renan, y mucho, casi todo, de los positivistas Comte, Spencer, Darwin, Claude Bernard. Rechazó la metafísica y abrazó la ciencia, cuya influencia se nota en su gusto por las metáforas biológicas y físicas. (18: 338)

Teresa Arévalo, en la biografía sobre su padre, indica que en 1917, José Santos Chocano (1875-1934), señalaba la relación psico-zoo en la obra arevaliana. Teresa Arévalo transcribe una carta de Chocano fechada el 23 de septiembre de 1917, en la cual el poeta peruano se dirige a Rafael Arévalo Martínez, y entre otras ideas, expresa su opinión sobre *El hombre que parecía un caballo*, utilizando los términos: “darwinismo”, “psicologías” y “zoológica”:

Suerte de darwinismo espiritual es este en que baraja Ud. con ágiles y sabias manos, las psicologías humanas con las apariencias metafísicas de la vida zoológica. (19: 325)

¹⁰ El texto se refiere al invento de González Prada del polirritmo sin rima de su poema *Los caballos blancos*. (Fragmento: 5)

¿Por qué trepida la tierra
y asorda las nubes fragor estupendo?
¿Segundos titanes descuajan los montes?
¿Nuevos Hunos se desgalgan abortados por las nieves
o corre inmensa tropa de búfalos salvajes?
No son los bárbaros, no son los titanes ni los búfalos:
son los hermosos caballos blancos. (73)

De forma similar, Ramón Luis Acevedo, inspirándose en la afirmación de José Santos Chocano sobre el “darwinismo espiritual” de Rafael Arévalo Martínez, explica también la visión poética psicozoormófica del poeta guatemalteco en los siguientes términos:

Lo usual es la antropomorfización del animal, es decir, la humanización psicológica y hasta física del animal, como ocurre en las fábulas. Los relatos de Arévalo Martínez se encaminan en la dirección opuesta. Según observa uno de sus críticos:

En el ciclo de animales de Arévalo Martínez hay más bien un zoomorfismo, o sea la atribución de las características del animal al hombre. Es decir, el hombre, sin dejar de ser hombre, actúa como animal. Ladea la cabeza, estira el cuello, mueve los brazos, lame las manos, etc., como lo hiciera el ser irracional que representa. (Citado de Alberto R. López, *Rafael Arévalo Martínez y su ciclo de animales*, Revista Iberoamericana, No. 4 1942, p. 324.)

A esto habría que añadir que los rasgos físicos, la animalización, valen sobre todo en la medida en que apuntan hacia realidades psicológicas. La transformación del hombre en animal es más que nada metafórica, aunque adquiere la concreción de una visión. El resultado es la transformación imaginativa del personaje un ser híbrido, grotesco, a medio camino entre el animal y el ser humano. Se trata de una visión subjetiva, expresionista, de la naturaleza humana, que se concretiza mediante un lenguaje metafórico-simbólico. (11: 410-411)

Sin duda alguna, Ramón Luis Acevedo brinda la clave de las motivaciones del *darwinismo espiritual* señalado, original y acertadamente, por José Santos Chocano, al concluir que los textos psicozoológicos derivan de la necesidad de Rafael Arévalo Martínez de conciliar sus ideas religiosas con las teorías darwinistas. Además, en su conclusión es importante resaltar que, es quizá el único crítico de la obra del escritor guatemalteco, que relaciona el psicozoomorfismo con dos de sus textos poéticos, aunque no se adentra en su análisis. Expresa Acevedo:

No cabe duda de que Arévalo Martínez, al igual que los demás intelectuales hispanoamericanos de la época, conocía las ideas de Darwin, aunque las reinterpretara a su manera. El problema que se planteaba era el de conciliar las ideas darwinistas con su espiritualismo católico-cristiano. La solución es lo que Chocano muy acertadamente llama «darwinismo espiritual» y que constituye un elemento fundamental de su concepción del hombre. Basta con leer detenidamente los relatos psicozoológicos, la novela *El mundo de los maharachías* o algunos de sus poemas como «Los hombre-lobos» y «Malas bestias» para llegar a esa conclusión. (11: 412)

En este mismo sentido, la licenciada Nora Rubín Montúfar, en su tesis sobre la narrativa breve de Rafael Arévalo Martínez, señala la influencia de Darwin en la obra del autor guatemalteco en los siguientes términos:

Los rasgos animales son símbolos de la evolución de las especies de acuerdo con la teoría de Charles Darwin. Los seres humanos conservan las huellas de la evolución. (61: 63)

Como se evidencia, la teoría sobre la evolución de las especies de Charles Darwin (1809-1882), trascendió los círculos científicos e influyó en los poetas y escritores hispanoamericanos, tal el caso del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez. Dicha influencia provino de una misma fuente y las creaciones estéticas motivadas por el planteamiento de los nuevos postulados científicos fueron variadas. En este punto sobresale la creación literaria de Rafael Arévalo Martínez.

De acuerdo con lo expresado por Francisco Solares Larrave, si bien, no puede afirmarse que Rafael Arévalo Martínez sea el pionero en la utilización del recurso literario zoomórfico, si cabe resaltar que sus obras fueron reconocidas y obtuvieron gran éxito gracias al original y particular manejo estético de dicho recurso, el cual se convirtió en un sello distintivo de su obra; capaz de trascender como elemento ineludible en el estudio de sus obras.

A este respecto, es importante el concepto expuesto por Solares Larrave en su tesis: *Rafael Arévalo Martínez: una introducción y análisis de los esquemas gramático-narrativos de un autor modernista*, en la cual conceptualiza el zoomorfismo y además, explica que un zoomorfismo “estricto” no se da en la obra de Rafael Arévalo Martínez, por lo que expone su punto de vista, en cuanto a considerar como más acertado el término “psicozoomorfismo” para denominar al recurso literario arevaliano en el que las imágenes funden hombres y animales:

El zoomorfismo es un recurso consistente en asignar figuras animales a personajes humanos, en oposición al antropomorfismo, que es la atribución de cualidades humanas a los animales. El caso específico es eminentemente zoomórfico, pero debe ser comprendido como una especie de antropomorfismo en vía inversa, pues Arévalo Martínez atribuye valores, antropomórficamente otorgados a los animales, a sus personajes humanos. Y lo más interesante está en que se basa en los semas o connotaciones de la imagen animal para realizar el proceso de constitución psicológica de un personaje; [...] (63: 28)

Además, Solares Larrave explica claramente la transición de lo zoomórfico a lo psicozoomórfico en la obra arevaliana:

De un aparente zoomorfismo se pasa a lo que acertadamente se ha denominado psicozoomorfismo: las apariencias animales de los personajes no son únicamente físicas sino también psicológicas: por ejemplo, ante los ojos del autor, mudo testigo, se realiza una transfiguración de conducta y actitudes que revelan matices de comportamiento animal; este proceso se basa en las antiguas ideas éticas que se aplican antropomórficamente a los animales. Su resultado es un híbrido -ni animal ni ser humano- que participa de rasgos de hombre como de cualquier animal según convenga a su conducta, éticamente interpretada. (63: 28)

Aunque es comúnmente conocido, para aclarar el origen etimológico de los términos aludidos, es útil recurrir a los significados que la Real Academia Española de la Lengua, ofrece sobre “psico”, “zoo”, “morfo” y “logía”:

Psicozoomorfo

psico-

(Del gr. ψυχο-).

elem. compos. Significa ‘alma’ o ‘actividad mental’. Psicoanálisis, psicotecnia.

zoo-, -zoo.

(Del gr. ζῷο- y ζῷον).

1. elem. compos. Significa ‘animal’. *Zoografía*. *Protozoo*.

morfo-, -morfo, fa.

1. elem. compos. Significa ‘forma’. *Morfología*. *Isomorfo*.

(82)

Psico = alma, actividad mental	}	Alma de forma animal.
Zoo=animal		
Morfo= forma		

Lo que permite concluir en: **alma con forma animal**, que corresponde al concepto que ha sido aplicado a los personajes creados por Rafael Arévalo Martínez en su obra narrativa. En el caso de Psicozoología, se agrega el morfema “logía”:

Psicozoología¹¹:

-logía. (Del gr. -λογία).

1. elem. compos. Significa 'tratado', 'estudio', 'ciencia'. Mineralogía, lexicología. (82)

Lo que equivale a:

Psico= alma, actividad mental	}	Estudio del alma animal.
Zoo=animal		
Logía= estudio		

Es interesante observar que el diccionario de la Real Academia de la Lengua, incluye en la acepción 4 de “alma”, a los animales y las plantas:

alma. (Del lat. *anīma*).

1. f. Principio que da forma y organiza el dinamismo vegetativo, sensitivo e intelectual de la vida.
2. f. En algunas religiones y culturas, sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos.
3. f. Vida humana. Arrancarle a alguien el alma.
4. f. Principio sensitivo que da vida e instinto a los animales, y vegetativo que nutre y acrecienta las plantas. (82)

¹¹

Los orígenes de la Psicozoología, se remontan al siglo diecinueve, con los estudios de Chauncey Wright (1830-875), filósofo y científico americano, fundador del pragmatismo y defensor temprano de darwinismo en los Estados Unidos. Wright propuso una interpretación filosófica del evolucionismo y la selección natural propuestas por Darwin (de quien fue amigo personal). Aplicó al campo de la psicología, sus teorías sobre la psicozoología, (por ejemplo principios de química y leyes de herencia, aplicados al fenómeno de los rasgos hereditarios de los seres vivientes, notables por percepción directa). Uno de sus principales escritos se titula *Evolución de la autoconciencia*. (85).

Sin duda alguna, la más famosa de las obras de Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo*, brinda por sí misma, luz sobre la concepción zoomórfica del alma humana. En este relato, el narrador informa sobre sus “visiones”; sobre la revelación de la naturaleza equina del alma del personaje “el señor de Aretal”:

Y yo, reverente de rodillas ante aquella hermosa alma animal, que me llenaba de la unción de Dios:

—Sí, es cierto, pero el hombre es una parte de la naturaleza; es la naturaleza evolucionada. ¡Respeto a la evolución! Hay fuerza y hay materia: ¡respeto a las dos! Todo no es más que uno. (11:13)

En cuanto al término más apropiado para denominar las metáforas, símiles, o comparaciones, en los que Rafael Arévalo Martínez establece identificación entre seres humanos y animales, puede afirmarse que existen criterios comunes entre sus estudiosos y críticos, en cuanto a que más allá de la comparación física-zoomórfica, se establece una relación que abarca lo psicológico, de allí que se prefiera el término: *psicozoomorfismo*. Además de los ejemplos previamente citados, las tesis de los licenciados Nora Rubín Montúfar, Concepción Ramírez de Daetz y Francisco Solares Larrave, (quien incluso formula una definición), ofrecen elementos teóricos que explican el porqué de la aplicación del término “psicozoomorfismo”. A este respecto en su tesis sobre la narrativa breve de Rafael Arévalo Martínez la licenciada Nora Rubín expresa:

Este es otro de los rasgos originales del autor, comparar a los seres humanos con animales. El hombre conserva su naturaleza humana pero tiene los rasgos físicos y psicológicos semejantes a los de un animal. (61: 62)

Por su parte, en su tesis, *La construcción mítica de la feminidad en tres cuentos de Rafael Arévalo Martínez*, la licenciada Concepción Ramírez de Daetz, denomina el psicozoomorfismo como una técnica literaria:

Conclusiones

2. Los cuentos de Arévalo Martínez presentan características de diversas corrientes literarias, entre ellas: el romanticismo, el modernismo, el postmodernismo y el vanguardismo, siendo la técnica del psicozoomorfismo una característica distintiva de su narrativa que fuera luego tomada por Jorge Luis Borges en la literatura fantástica y por Julio Cortázar en el empleo de la técnica neofantástica; [...] (58: 187).

9. La descripción de los personajes logra una singular expresión literaria, ha pasado de la técnica narrativa tradicional a otra de vanguardia: el psicozoomorfismo. (58: 188).

Como se indicó anteriormente, quien conceptualiza el psicozoomorfismo en la narrativa del escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez es Francisco Solares Larrave, aclarando además, que el psicozoomorfismo señalado en las obras de Arévalo Martínez escapó de los temas modernistas. Solares Larrave define el término en la siguiente forma:

En suma, el psicozoomorfismo de Arévalo Martínez responde a la siguiente definición: recurso de descripción que apela a la connotación ética de una imagen animal, en asociación con un determinado patrón de conducta moral. Los personajes tratados de esa forma se reflejan parcialmente en su conducta y apariencia con la imagen animal que forma parte del juego, la cual se convertirá en su propia metáfora. El psicozoomorfismo parte de un zoomorfismo inicial, pero las identificaciones o “campos comunes” entre el personaje y la imagen animal que se le asocia son, fundamentalmente psicológicas. El psicozoomorfismo de Arévalo Martínez conduce a asociaciones con obras muy posteriores, que serán catalogadas como literatura fantástica, así como se establecen, en algunos fragmentos de su discurso, nexos comunes con la literatura existencialista, particularmente notables en su expresión de la angustia de vivir, sentir estar vivo y “ser ahí” (como diría Heidegger). (63: 30)

Los estudios y análisis hasta aquí mencionados constituyeron fuente teórica primaria para el estudio del psicozoomorfismo en la obra del escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez. Dichos estudios enfocan su análisis en la obra narrativa de Arévalo Martínez, por lo que, de acuerdo con lo propuesto en la presente tesis, dicha teoría sirve de fundamento para: demostrar la significación psicozoomórfica en el *corpus* formado por los quince poemas seleccionados de la obra lírica del poeta guatemalteco Rafael Arévalo Martínez.

3.8 Semiología

El interés por el estudio de los signos, especialmente los signos lingüísticos y sus relaciones, data de la antigüedad. Generalmente, la historia de los conceptos culturales occidentales se remonta a Grecia y Roma. En la cultura Griega, fue Aristóteles (384-322 a. de C.) quien presenta una visión del lenguaje como conjunto de símbolos o signos. Aristóteles concibe el signo desde tres dimensiones: signo-significado-objeto. San Agustín (354-430) en su obra *De Magistro*, trata sobre aspectos del lenguaje; desarrolla una teoría de los signos y define la lengua como conjunto de signos. En la segunda mitad del siglo XIII la Escolástica, bajo la influencia de la Lógica de Aristóteles expone tratados que vienen a constituir las bases de una semiología de tipo lógico. En la baja Edad Media, los estudios sobre la lengua adoptan dos rumbos: estudios gramaticales (conocimiento práctico de la lengua) y estudios teóricos (categorías de la lengua y su significación). Es en el siglo XVII cuando se intensifica el interés por la gramática y la lógica del lenguaje. María del Carmen Bobes refiere parte de la historia de la Semiología, en el siguiente texto:

Esta idea será más desarrollada por J. Locke (1632-1704). Su Ensayo (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690) propone una división de la ciencia en tres partes: la física, la ética y la semiótica (usa la palabra griega semeiotiké). La Semiótica es la doctrina de los signos y de las significaciones: su parte fundamental está formada por la Lógica, que etimológicamente significa "ciencia del lenguaje" (según precisa), y estudia algunos problemas sobre la naturaleza, el uso y el significado del lenguaje, así como los modos mediante los cuales se accede al conocimiento en las otras ciencias. (23: 63).

En el desarrollo de la historia de la Semiología, ocupa un lugar importante la obra de G.W. Leibniz (1646-1716) en busca de una lengua universal expresada de forma simbólica. Por último, deben destacarse los estrechos vínculos entre el desarrollo de la semántica y del estructuralismo en los últimos años. Actualmente, los términos Semiología y Semiótica identifican a la misma ciencia de estudio de los signos y sus relaciones. Bobes Naves limita y distingue el campo de acción de la Semiología, en relación con la Lingüística y la Estilística, en la siguiente forma:

La lingüística, y lo mismo la Estilística tiene frente a la semiótica una consideración común: su objeto es algo realizado por el hombre, son ciencias históricas, culturales, o sociales. La semiótica, en cambio, es fundamentalmente un método lógico que intenta establecer unas reglas, a las que ha de someterse el lenguaje, si quiere aspirar y realizar el valor «exactitud» o «verdad». (23: 69)

3.8.1 Niveles de análisis semiológico: sintaxis, semántica y pragmática

La Semiología, concebida como el estudio del lenguaje, entendido éste como un sistema de signos, centra su interés en el estudio del signo y sus relaciones. En el contexto literario, interesan a la Semiología las relaciones: signo-signo, signo-objeto y signo-sujeto. La división en niveles o planos de análisis, no supone una división del signo, sino la consideración de tres puntos de vista del mismo objeto de estudio, se concibe, más bien, como una aplicación metodológica.

A continuación se sintetiza cada uno de los planos indicados:

Nivel	Relación	Aspecto	Estudio	Función
Sintaxis	Signo-signo	Forma	Contenido de la lingüística, se divide en: fonética, morfología y sintaxis.	Explicar el mensaje.
Semántica	Signo-objeto	Valor	Modo de significación de los signos.	Comprender el mensaje.
Pragmática	Signo-sujeto	Uso	Relación de los signos con el hablante y su dimensión social.	Interpretar el mensaje.

La sintaxis es el estudio de las relaciones de los signos entre sí. Los antecedentes de la sintaxis provienen de la tradición gramática y los estudios lingüísticos, la Semiótica fundamenta su análisis en el conocimiento desarrollado históricamente por éstas. El interés por el estudio sintáctico-semiológico de las obra literarias adquiere auge a partir de la publicación de Morris (1901–1979), *Esthetics and the Theory of Signs*, en 1939. Bobes Naves, indica que de acuerdo con lo expresado por Morris, la sintáctica semiótica se define de la siguiente manera:

[...] la sintaxis es el estudio de las relaciones de los signos entre sí. La identificación de las unidades formales y la determinación de las normas que rigen su integración en unidades superiores, cuando se trata de signos sistematizados y codificados; es el objetivo inmediato de la sintaxis semiológica; el análisis de los formantes, o signos circunstanciales, las relaciones que establecen con otros signos con los que concurren en un texto, la forma, función y valor en el conjunto que los crea y del que forman parte en un uso concreto, pueden considerarse también como objeto propio de la sintaxis semiótica. (23: 82)

La Semántica semiológica se ha desarrollado notablemente en el campo del estudio de los signos literarios y especialmente en el análisis de la narrativa (A. J. Greimas (1917-1992) y los estructuralistas rusos). Se concibe a la Semántica como el estudio de la organización de los significados. Los valores fonéticos, morfológicos y sintácticos de una obra tienen razón de ser en función del nivel semántico. Bobes Naves propone tres perspectivas esenciales cuando se considera el estudio semántico de una obra literaria.

1. El texto artístico se caracteriza por ser íntegramente semiótico, es decir, porque es significativo en sus formas y en sus contenidos, no solamente por la concurrencia de una forma o contenido.
2. El texto artístico no es referencial, aunque en el caso de la novela y de toda obra literaria, el signo lingüístico que le sirve de expresión, tenga sus propios valores referenciales. Hay que advertir que no son estos valores los que constituyen el objeto de la semántica literaria, sino los que puedan tener los signos literarios, que se suman a los lingüísticos y son siempre de carácter circunstancial, es decir, particulares de cada obra.
3. El texto artístico es polivalente, semánticamente y admite varias interpretaciones, aunque en cada una de ellas todos los elementos del texto sean coherentes entre sí para concurrir en el conjunto único. (23: 94)

La Pragmática. Existen diversas definiciones de Pragmática, que abarcan desde las más sencillas nociones, hasta complejos conceptos epistemológicos. A lo anterior, hay que agregar la abundante literatura sobre su ubicación y campo de acción dentro de la Lingüística, aunque es innegable su relación directa con la teoría del proceso comunicativo, que le sirve de asidero.

Graciela Reyes en su texto, especialmente dirigido a quienes se inician en el conocimiento sobre la Pragmática, brinda varias respuestas sencillas a la pregunta: ¿Qué es la pragmática?:

[...] la pragmática es una subdisciplina lingüística, y su objeto el significado del lenguaje en uso [...] (60: 23).

Julio Calvo Pérez, ofrece una definición y clasifica tres tipos de pragmáticas (Pragmática Fonética, Léxico-genética y Comunicativa o Energética). La definición de Pragmática, es planteada mediante el esquema siguiente, (L= Lenguaje; PRAGM= Pragmática; M= Mundo):

La Pragmática es la ciencia destinada a servir de conexión entre el lenguaje y el mundo como ya se dijo atrás. Algo así como:

$$\begin{aligned} L \rightarrow /PRAGM/ &\rightarrow M, \\ M \rightarrow /PRAGM/ &\rightarrow L, \\ M \rightarrow /PRAGM/ &\leftarrow L. \end{aligned}$$

Desde esta perspectiva hemos de declarar de antemano que no existen soluciones gramaticales perfectas a los problemas que tradicionalmente han planteado los gramáticos, si no es a través de la Pragmática, de la relación armónica entre el lenguaje y el contexto. (27: 32-36)

Las definiciones y conceptos presentados en las páginas del Marco Teórico, constituyen la base de conocimientos que aporta criterios para precisar de mejor manera, una interpretación de la significación psicozoomórfica de los quince poemas seleccionados de Rafael Arévalo Martínez. Sustenta, además, el planteamiento de una propuesta de análisis de tipo semiológico en las tres dimensiones de análisis reseñadas: sintáctica, semántica y pragmática.

4. MARCO METODOLÓGICO

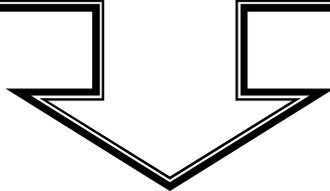
Se concibe el método científico como el camino que se emprende para el logro de los objetivos que permitan la obtención de conocimientos. La primera decisión afrontada para iniciar la aplicación metodológica, fue la selección del tipo de trabajo a llevar a cabo. Al respecto puede afirmarse que la presente tesis, corresponde a lo que Susan Paun de García, en su texto: *Manual práctico de investigación literaria* tipifica como *análisis literario* (56: 28).

De acuerdo con la autora, el análisis literario conlleva la selección de un escritor y el análisis de un elemento específico (por ejemplo el uso de imágenes, temas, escenarios, personajes, argumentos, etc.), de la obra de un autor seleccionado para el estudio. Indica, además, que durante el desarrollo del análisis, el ponente tiene la posibilidad de comparar, o contrastar, sus opiniones con las de estudiosos y críticos que hayan realizado previamente trabajos sobre la obra.

4.1 Esquema básico de investigación

Determinado el propósito de llevar a cabo un análisis literario, por medio del método semiológico, acerca de las imágenes psicozoomórficas en quince poemas seleccionados de Rafael Arévalo Martínez, se trazó un esquema metodológico para la obtención de información y desarrollo del tema propuesto. El esquema básico abarcó las siguientes etapas:

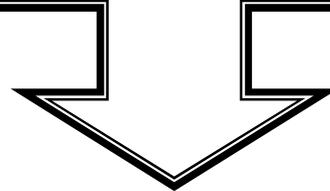
- Transformación de la idea en tema de investigación.
- Criterios básicos para clasificar y seleccionar información antecedente: qué se ha dicho sobre el tema.
- Deducción de razonamientos que justificaron el tema: qué, para qué, por qué
- Elección de metodología: cómo.
- Definición del tema.



Marco Conceptual

Investigación y recopilación de información referencial, documental y electrónica sobre el autor y su obra. Investigación en bibliotecas e internet.

- Biografía del autor,
- Hechos históricos y
- Producción literaria.

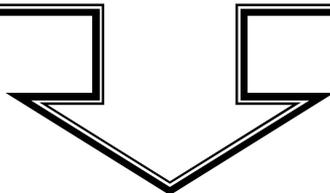


Marco Contextual

Búsqueda de fundamentación teórica sobre el tema definido y el método de análisis literario:

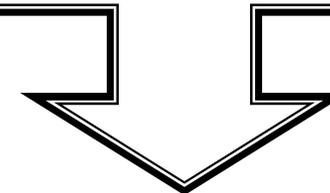
- Investigación documental y electrónica.
- Análisis y síntesis.

Registro de fuentes bibliográficas y electrónicas.



Marco Teórico

- Planteamiento de objetivos.
- Elección del método semiológico de análisis literario.
- Investigación de procedimientos y recursos para aplicación del método semiológico a textos poéticos.



Marco Metodológico

Marco Operativo: resultados

- Aplicación del método semiológico literario.
- Investigación de información necesaria para el análisis: símbolos zoomórficos y bíblicos.
- Redacción de resultados de los análisis individualizados de cada poema.
- Redacción de resultados integrados del análisis del *corpus* seleccionado.
- Redacción de conclusiones.

4.2 Objetivos

Determinado el tipo de investigación a llevar a cabo y planificada la estrategia de trabajo a ejecutar, se definió el objetivo general y los objetivos específicos. El objetivo general se redactó en función de qué, cómo y para qué se estudiaría la utilización del recurso literario psicozoomórfico, en los quince poemas seleccionados de Rafael Arévalo Martínez.

4.2.1 General

Demostrar mediante el método semiológico, la utilización del recurso literario psicozoomórfico, en quince poemas seleccionados de Rafael Arévalo Martínez, para elaborar una propuesta de interpretación de su significación poética.

4.2.2 Específicos

El planteamiento de los objetivos específicos respondió, especialmente, a la necesidad de operativizar el objetivo general trazado y a la definición de técnicas de investigación y procesos que permitieran la aplicación del método semiológico de análisis literario. Para ello que se plantearon las siguientes inquietudes:

¿Cómo se demostrará la utilización del recurso psicozoomórfico en los quince poemas seleccionados? Se deberá:

- Describir las funciones y relaciones de los elementos sintácticos, (métricos y no métricos), que conforman la estructura lingüística de los poemas seleccionados, para demostrar si fue utilizado, o no, el recurso psicozoomórfico.

¿Cómo se evidenciarán los niveles de significación psicozoomórfica en los quince poemas seleccionados? Se deberá:

- Analizar semántica y simbólicamente, los recursos psicozoomórficos descubiertos mediante el análisis sintáctico, para elaborar una propuesta de sus connotaciones significativas.

¿En qué se fundamentará la propuesta de significación del recurso psicozoomórfico en cada uno de los poemas analizados? Se deberá:

- Relacionar los hallazgos de los análisis sintácticos y semánticos del análisis semiológico aplicado a cada poema seleccionado, para presentar una propuesta integrada de interpretación de la significación psicozoomórfica de cada uno.

¿De qué manera se elaborará la propuesta final de interpretación, de la significación psicozoomórfica en el *corpus* de poemas seleccionados de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez? Se deberá:

- Elaborar una síntesis de los resultados de los análisis semiológicos de cada poema y resultados de los análisis de las categorías pragmáticas (emisor, receptor, contexto e intertexto), del *corpus* analizado, para presentar una interpretación conjunta, de la significación psicozoomórfica del mensaje poético de los quince poemas seleccionados de Arévalo Martínez.

4.3 Método Semiológico de análisis literario

La semiótica o semiología se define, en términos generales, como la ciencia cuyo objeto de estudio son los sistemas de signos. La semiótica se aplica a muchas áreas del conocimiento humano, de tal manera que pueden encontrarse estudios de semiología aplicada a la medicina, semiología médica o la comunicación animal, zoosemiótica, por citar dos ejemplos. En el ámbito de la comunicación humana, se ocupa del estudio de los sistemas de signos, tanto lingüísticos, como no lingüísticos. El filólogo suizo, Ferdinand de Saussure (1857-1913), propuso *la construcción de la semiología como ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social* (62: 3007). En relación con el estudio de los signos lingüísticos, la semiología alcanzó un amplio desarrollo a partir de los estudios de la lingüística estructuralista de los formalistas rusos (Roman Jakobson, Viktor Borisovich Shklovsky, Yuri Tynianov). La semiología abarca tres amplias áreas de estudio: sintaxis, semántica y pragmática, que actualmente constituyen metalenguajes de fundamentación lógica con el propósito de explicitar las relaciones de significación y uso de los signos lingüísticos.

En el campo del comentario de textos literarios, el método semiológico plantea el estudio de la obra artística desde puntos de vista: sintácticos, semánticos y pragmáticos, que corresponden, exactamente, a los planos de estudio del objeto de la semiótica -y materia prima de las obras literarias-: el signo lingüístico. Cabe aclarar que la diferenciación en niveles de análisis responde, únicamente a fines metodológicos, por lo que se estima una etapa de unificación de los criterios sintácticos y semánticos (unidad del poema).

Para la semióloga, María del Carmen Bobes Naves, la aplicación del método semiológico, constituye un instrumento de acercamiento científico a su objeto de estudio, la obra literaria, en afán de lograr resultados objetivos. Además, aclara que muchos críticos temen la utilización del término "ciencia" en referencia al comentario de textos literarios, pero acertadamente aclara que, para conocer la poesía, es necesaria la aplicación de un método científico. Los textos en referencia son los siguientes:

Entendemos que la ciencia de la literatura es el estudio de la obra literaria con un método científico y con una finalidad paralela a la de las ciencias humanas en general: alcanzar un mayor conocimiento de sus propios objetos. En este sentido, la crítica, bajo todas sus formas, la estilística, y la historia de la literatura son parte de esa ciencia, ya que todas ellas proporcionan conocimiento sobre la obra literaria.

Con esto hemos apuntado un concepto de la crítica literaria, como parte de una ciencia;² hemos señalado el objeto que le es propio, la obra literaria; y el método que le corresponde: el científico.

² Los críticos “impresionistas” tampoco están muy convencidos de la necesidad de utilizar el término “ciencia” por las exigencias que comporta de objetividad, exactitud, etc. [...] Quizá para “sentir” la poesía no es necesario un método científico, pero para “conocerla”, si lo es. (24: 37)

4.3.1 Lenguaje funcional y lenguaje poético

La primera, y necesaria reflexión, en la elección de un método de comentario de textos literarios es: cómo se concibe en el marco metodológico a elegir, el texto propuesto para el análisis. En el presente caso corresponde conocer la concepción que, desde el punto de vista semiológico, se maneja sobre el poema como objeto de estudio. Para ello, es necesario deducir las consideraciones que, en el contexto de la literatura, brinda la Semiología sobre las obras literarias.

Según explica Rafael Núñez Ramos, para la Semiología la literatura es un sistema específico de signos diferenciado, por sus medios y fines, del lenguaje funcional (55: 101-103). Las divergencias entre el lenguaje poético y el lenguaje funcional han sido, históricamente, discutidas en el ámbito de la crítica literaria y la lingüística. De acuerdo con la teoría sobre las funciones del lenguaje sustentada por Roman Jakobson (1896 -1982), en el lenguaje literario prevalece la función poética, sin embargo, María del Carmen Bobes Naves, en su obra *Gramática de Cántico*, en la cual analiza semiológicamente los poemas reunidos en *Cántico* del poeta español, Jorge Guillén (1893-1984), brinda noticia acerca de como el mismo Jakobson, plantea la superación de su teoría acerca de la prevalencia de la función poética en la literatura:

Pero el mismo Jakobson dice que “el análisis lingüístico de la poesía no puede limitarse a la función poética”, ya que muchos géneros implican la participación de otras funciones al lado de la función poética dominante: en la épica se usa mucho la función referencial, en la lírica la emotiva, en el teatro la apelativa, etc. (24: 53)

Coincidentemente, Juan María Calles expone una novedosa teoría en cuanto al estudio de la literatura, (basada en los estudios lingüísticos interdisciplinarios de los años noventa), en la que considera necesario complementar el estudio de las obras literarias, desde la perspectiva de otras funciones del lenguaje, no solamente desde la función poética establecida por Jakobson, proponiendo el análisis de la literatura desde una perspectiva denominada Pragmática Literaria, basada en el proceso de comunicación social:

El nuevo paradigma teórico parte del presupuesto de que la función poética explica una parte del funcionamiento del lenguaje literario, pero no es suficiente para explicar la especificidad de la literatura [...]. Desde diferentes ámbitos de la Poética se reclama el abandono de los accesos inmanentistas como vía de acceso única al texto literario, y se requiere abordar el hecho literario desde la totalidad del circuito de la comunicación social. Se trata de la sustitución de una teoría del texto literario por una teoría de la comunicación literaria, en la que lo “literario” no se decide en el terreno de las propiedades retóricas, sino en el uso que del lenguaje común hacen los participantes de esa modalidad “específica” de comunicación que es la literatura. (28: 338)

4.3.2 Aplicación del método semiológico

La Semiología, como ciencia general de los signos, plantea el estudio de la obra literaria como sistema autónomo de signos, en donde la labor de la crítica literaria es descubrir los significados de la obra y no crearlos (24: 66). Como se ha indicado previamente, la aplicación del método semiológico al análisis de un texto poético, tal como un poema, supone tres niveles de análisis: sintáctico, semántico y pragmático. Es importante aclarar que, la división en los niveles de análisis mencionados, se efectúa en función de descubrir, objetivamente, las significaciones de la obra, sin olvidar que en todo signo lingüístico interactúan simultáneamente los tres niveles de análisis semióticos definidos.

El modelo de análisis semiológico aplicado a los quince poemas seleccionados de Rafael Arévalo Martínez, corresponde al utilizado por los profesores de la Universidad de Oviedo: María del Carmen Bobes Naves y Rafael Núñez Ramos. Ambos estudiosos de la literatura aplican el método semiológico de manera similar y congruente. La profesora Bobes Naves, entre otras de sus publicaciones, aplicó el método semiológico al estudio de la antología de Jorge Guillén, *Cántico*, en su libro *Gramática de "Cántico"* (1975). Además, en 1984, año de la muerte del poeta, publicó su trabajo: *Significado y sentido en la lírica de J. Guillén*, en torno al poema *Muerte a lo lejos* del mismo autor.

Por su parte, el profesor Rafael Núñez Ramos publicó en 1975, su trabajo: *Análisis semiológico de cuatro sonetos de Góngora*, el cual constituyó un modelo idóneo a seguir para los propósitos de la presente tesis, sobre todo, en consideración de las características de la poesía arevaliana. En su análisis de los sonetos de Góngora, el profesor Núñez Ramos explica que, entre los componentes sintácticos y semánticos del texto poético existe una cohesión, (*coupling*). Esta fusión responde a los fines estéticos del proceso creativo del poeta, lo cual demuestra que, tantos los componentes sintácticos como semánticos se configuran en función los unos de los otros. Aclara el profesor Núñez Ramos la dualidad (sintáctica y semántica) del signo lingüístico y su posibilidad de análisis semiótico en los siguientes términos:

El significante es, ante todo, un medio de comunicar el significado, y, por tanto, su organización autónoma es extralingüística y extrapoética, aunque no extrasemiótica. (55: 104)

4.3.2.1 Nivel sintáctico

El nivel sintáctico estudia las relaciones de los signos entre sí: fonemas con fonemas, morfemas con morfemas, palabras con palabras y estructuras sintácticas con estructuras sintácticas. El nivel sintáctico distingue dos tipos de componentes: fónicos (métricos y no métricos) y sintácticos. (55: 106)

María del Carmen Bobes Naves explica claramente el objeto de estudio de la sintaxis:

La sintaxis estudia las posibles combinaciones de los signos lingüísticos entre sí, pero los contenidos en el texto, e independientemente de su significación referencial. En este nivel los signos lingüísticos se toman como categorías formales (en su entidad física: métrica; o en su distribución: orden, rima), o como categorías funcionales (en sus relaciones y funciones) y, además de las combinaciones que pueden tener en el sistema lingüístico, el texto actualiza unas determinadas y concretas, más o menos originales del idiolecto del poeta. (24: 70)

El propósito del estudio sintáctico, en cuanto a la versificación, es explicado por Tomás Navarro Tomás, como un medio para sentir y apreciar el valor poético del texto:

Conocer la naturaleza del verso es condición indispensable para componerlo con acierto, para interpretarlo con propiedad y para sentir y apreciar su valor. (54: 9)

Por su parte el profesor Núñez Ramos indica que, es el nivel sintáctico, en donde se estructuran las relaciones que dan origen a las figuras literarias:

Los formantes sintácticos se establecen por medio de las relaciones armónicas a nivel de frase o por construcciones que quebrantan las reglas del lenguaje funcional. A este tipo corresponden el paralelismo, la anáfora, el hipérbaton. (55: 106)

4.3.2.2 Nivel semántico

La función de la semántica semiótica es estudiar, a partir de un signo lingüístico determinado, su relación con rasgos elementales de significación, (semas), relacionados con representaciones mentales de realidades ficticias o no ficticias. El diccionario de la Real Academia Española define a la unidad mínima de significación en la siguiente forma:

sema.
(Del gr. σῆμα).
1. m. Ling. Unidad mínima de significado lexical o gramatical.
(82)

En el caso de la semántica aplicada al análisis de textos literarios, un tema puede determinarse por la recurrencia de semas en el texto y por oposiciones binarias de significado: vida/muerte, amor/desamor y otros. En cuanto a la semántica, María de Carmen Naves Bobes indica:

La semántica estudia la significación de los signos, tanto en su situación independiente (semántica léxica), como en sus combinaciones (semántica contextual). [...]. La semántica poética tiene otros intereses y otras posibilidades. El lenguaje poético prescinde de los valores referenciales, y ésta es, creo, su característica más general y distintiva: no es posible un contraste con una realidad extralingüística,[...] (24: 71-72)

4.3.2.3 Unidad del poema

El modelo de análisis semiológico del profesor Núñez incluye una etapa dedicada a la unificación de los criterios sintáctico y semántico de los textos analizados, lo cual es pertinente, en función de que la semiología afirma la dualidad sintáctico-semántica del signo lingüístico. Puntualiza el profesor Núñez Ramos esta labor unificadora, de la siguiente manera:

Se trata de un paralelismo entre la estructuración sintáctica y la estructuración semántica, de una integración de los componentes formales con los componentes sémicos. Y tal integración constituye, ante todo un proceso de unificación del texto, que se sitúa por encima de la expresión y del contenido en un nivel semiológico superior que los abarca a ambos. (55: 105)

4.3.2.4 Nivel pragmático

El nivel pragmático se define como el análisis de la interacción dinámica que a partir de la obra literaria establece el hablante lírico (emisor), con los sujetos que interpretarán su mensaje (receptor-lector) y el mundo que lo rodea (contexto e intertexto). Las categorías de análisis pragmático que propone la semiología poética, se relacionan directamente con el proceso de comunicación, a partir del mensaje (texto poético): emisor, receptor y contexto. En este sentido, pueden analizarse los siguientes aspectos:

➤ **Emisor:** funciones y clases de *hablante lírico* (yo plural, yo singular, yo imagen en el espejo, etc.). La conceptualización de *hablante lírico* expuesta por Juan María Calles, coincide con el *yo poético*, explicado por el profesor Núñez Ramos en su análisis de los sonetos de Góngora. Calles indica que:

En el terreno concreto de la lírica, queda claro que el *hablante lírico* es una entidad imaginaria perteneciente a lo expresado que produce frases imaginarias dentro la ficción de una situación comunicativa completa [...] el hablar en primera persona o el yo del hablante lírico lo son de una entidad comunicativa diferenciada de aquella persona real que produce los signos. (28: 421)

En cuanto al “emisor”, el profesor Núñez aclara que, de acuerdo con la teoría de la recepción del lingüista checo Mukarovsky (1891-1975), fundador del círculo lingüístico de Praga, el yo poético no debe identificarse con el autor. Indica Núñez Ramos:

El yo, “el sujeto, que aparece, aunque sea de los modos más diversos, en todo arte y en toda obra, no es idéntico con cualquier individuo concreto anímico corporal, no con el autor”. *Arte y semiología*. Comunicación, Madrid, p. 52 (55:130)

➤ **Receptor:** a quién se dirige el yo: (tú) concreto, abstracto, individual, colectivo todos aquellos establecidos a partir de la obra.

➤ **Contexto:** tiempo y lugar de la emisión. En cuanto al contexto, el profesor Núñez Ramos aclara que esta categoría puede ser estudiada desde dos puntos de vista: una localización histórica y geográfica del autor y su obra, lo que equivaldría a un estudio sociológico del hecho literario, que en un *corpus* limitado y seleccionado, (tal el caso de la presente tesis) no aportaría resultados válidos, por lo que se considera productivo un segundo punto de vista, dirigido al estudio del espacio y tiempo de la emisión, manifestado en el texto mismo, independiente de cualquier nexo con la realidad. (55: 131).

➤ **Intertexto:** relación del *corpus* seleccionado con obras propias del autor y con obras ajenas. El origen de la teoría de la intertextualidad se encuentra en los escritos del crítico y ensayista literario ruso Mijail Bajtin (1895-1975), quien denominó *dialogismo* a la propiedad que tienen los textos literarios de sobrepasar los límites textuales, absorbiendo otros discursos, fenómeno derivado de la función social que cumple la literatura. Actualmente, el inicial *dialogismo* de Bajtín se identifica con el concepto de *intertextualidad*. Raquel Gutiérrez, ofrece el siguiente concepto de *intertextualidad*, basado en las teorías de la crítica y novelista búlgara, Julia Kristeva (1941-):

La intertextualidad, según Julia Kristeva, quien la concibe como el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos no están reñidos con el concepto de transtextualidad en G. Genette (1982) como «todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos». En trabajos recientes varios estudiosos prefieren emplear el término dialogismo para designar la doble pertenencia del discurso a un «yo» y al «otro» (Gavaldá, 1992) y el diálogo potencial que atraviesa todo texto, espacio intertextual donde se produce el sentido (Cabanilles, 1992). (74)

Para la lingüista Graciela Reyes, las citas textuales y también las indirectas, utilizadas, tanto en el ámbito literario, como en el hablar coloquial, constituyen un fenómeno de intertextualización, en donde citar es reproducir el discurso de otro, o un aspecto o parte del discurso de otro, o bien el propio. Indica, además, los criterios de citas que establecen los estudios gramaticales:

Las gramáticas han venido distinguiendo tres mecanismos de cita: el ED, el EI, y una variante de este, el estilo indirecto libre (EIL), que se encuentra casi exclusivamente en la literatura. La distinción entre cita directa y cita indirecta es básicamente sintáctica. (59: 8)

Resulta valiosa la observación de Graciela Reyes en su estudio sobre los procedimientos de cita, en cuanto a que la directa, o textual, adquiere matices significativos distintos a los de su utilización original, en vista de que el cambio de contexto le brinda otros niveles de significación. A este respecto indica:

Toda cita directa, incluso la más literal, es un simulacro, una imagen hecha a semejanza de otra cosa, nunca completamente igual a su modelo. Solo por desplazarse de contexto, el texto citado se altera irremediabilmente.

[...]

Citar palabras de otro, o propias, de forma directa o indirecta, o mediante alusiones, entonaciones, el uso de léxico ajeno, etc., es un fenómeno constante en todo tipo de discurso. Es tan frecuente y tan importante, que merece más atención que la habitualmente recibe. (59: 24)

Los criterios de intertextualidad, expuestos por Juan María Calles en su tesis doctoral, *La modalización del discurso poético*, resultan un paradigma adecuado de aplicación para los fines del análisis de los poemas seleccionados, en vista de su referencia al género lírico. Además, como es evidente, la obra de Rafael Arévalo Martínez, presenta indicios que sugieren la posibilidad de una relación intertextual desde dos perspectivas:

- Texto poético ↔ otros textos del mismo autor.
- Texto poético ↔ textos ajenos al autor.

Calles, utilizando las bases teóricas expuestas por Graciela Reyes, en su estudio sobre los procedimientos de cita, explica tres tipos de discursos, que pueden analizarse en relación con la intertextualidad de la obra lírica:

1) Discurso directo (DD) (o también Estilo Directo). No existe total y homogéneamente, porque supondría reproducir el contexto de su enunciación, y esto no sucede. El DD es la forma de citación más parecida al original desde el punto de vista formal, de la apariencia. [...]

2) Discurso indirecto (DI) (o también Estilo Indirecto). Se trata del procedimiento textual de la absorción del discurso de otro mediante un mecanismo gráfico y sintáctico diferenciado del Discurso Directo. Generalmente las marcas formales de introducción son: i) utilización del nexos conjuntivo “que”; ii) traslación de los tiempos verbales y de personas pronominales. Desde el punto de vista enunciativo, supone la reconstrucción y reformulación por parte del Hablante lírico de aquel fragmento de discurso o de texto que cita. [...]

3) Discurso Indirecto Libre (DIL) (o también Estilo Indirecto Libre). Se caracteriza por trasladar el discurso de otro sin intentar trasladar la situación de enunciación. El hablante que cita en DIL se traslada sintácticamente hasta la situación del personaje citado (Cf. Reyes 1984: 84). En DIL el Hablante adopta las categorías espaciales y temporales del personaje que cita, hay una total “mimetización” en la manera de decir, lo cual supone un “proceso de desembrague” enunciativo que afecta a la espacialización y la temporalización, [...] (28: 301-302).

5. MARCO OPERATIVO: RESULTADOS DE LOS ANÁLISIS

5.1 Análisis de los poemas seleccionados

De acuerdo con el Marco Metodológico indicado y los modelos de análisis semiológicos investigados, a continuación se presentan los resultados obtenidos luego de efectuados los análisis aplicados a cada uno los quince poemas seleccionados, de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez. El *corpus* seleccionado se estudió mediante el siguiente ordenamiento:

Al Colegio de Infantes (1907)

Mi labor de cultura (1909)

Los hombres-lobos (1914)

Estirpe de palomas (1923)

Cadenas (1934)

Cada cierto tiempo (1934)

Mea culpa (1934)

El Pescador (1947)

No cortes ninguna risa (1947)

Aves de presa (1947)

Colegialas (1909)

Malas bestias (1914)

Magia (1947)

Pájaro (1947)

Los criados (1964)

Los poemas fueron estudiados siguiendo el esquema de análisis semiológico siguiente:

1. Análisis del poema: título

Texto del poema correspondiente.

1.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

- a. Fónicos: métricos, rima y ritmo.
- b. Sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico. En función de los objetivos de la tesis, el análisis sintáctico gramatical se aplicó únicamente a las estructuras en las cuales se utilizan sustantivos relacionados con significaciones zoomórficas.

1.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

- a. Semas y simbolismos (en los casos pertinentes simbolismos bíblicos).
- b. Oposiciones binarias.

1.3 Unidad del poema

Interpretación unificada de niveles de análisis sintáctico y semántico.

Como parte final de la aplicación del análisis semiológico efectuado, se presentan los resultados del estudio pragmático del *corpus* seleccionado, el cual se llevó a cabo utilizando el esquema que se indica a continuación:

2. Análisis pragmático del *corpus* seleccionado

2.1 *Emisor*

2.2 *Receptor*

2.3 *Contexto*

2.4 *Intertexto*

2.4.1 Discurso o estilo directo

2.4.2 Discurso o estilo indirecto libre

5.1.1 Análisis de: *Al Colegio de Infantes*

*Al Colegio de Infantes*¹²

Al Ilmo.y Rvmo. Señor Arzobispo de Guatemala Licdo., Don Ricardo Casanova y Estrada,
respetuosamente.

I

El llano está desierto...
No; desierto no está, que está cubierto
de lágrimas y quejas.
Sin pastor, por la alfombra
de grama de los campos, las ovejas
vagan lúgubrementemente.
Para apagar la sed no hay ni una fuente
y no hay un solo árbol que dé sombra.

Ante aquella aflicción llega un cristiano
pastor... Dice: "venid a mí los niños"
como Jesús. Lo visten dos armiños.
Uno ha quedado en su alma que conlista
todo el dolor humano;
otro en su veste blanca. Y en su mano
da un reflejo morado la amatista.

Aquel nuevo pastor de España vino;
del mismo pueblo que se abrió camino,
como el pueblo de Dios, por entre la ola
y que en el vasto cuerpo americano
dejó un alma cristiana y española.

II

Clama a Dios el pastor. Y el Dios que invoca
dirige a las ovejas por la senda
de la verdad. En la áspera pendiente
planta un árbol no más; sólo una tienda.

Dócil, cuando la toca,
bajo su mano de Moisés la roca
mana una sola fuente.

Una Iglesia fue el árbol. Él podría
con sus ramas dar sombra a un Continente.
La fuente fue un Colegio. Apagaría
la sed de una legión. La mano santa
trazó una Cruz al bendecir la piedra
primera de un Santuario
y la escuela rodeó como una yedra
su brazo alrededor del campanario.

Son dos preces que el hombre a Dios levanta:
el templo, ¡algo que aroma!, un incensario;
la escuela un ruseñor, ¡algo que canta!

A su conjuro, así como el polluelo
busca el regazo protector del ave,
la Iglesia se elevó bajo del cielo
y la escuela creció bajo la Nave.

El árbol de la cruz cubrió de flores
sus brazos redentores;
las claras voces de oro
de los niños, sonaron en el coro.

En las ramas del árbol florecido
el colegio fue un nido
y fueron los infantes ruseñores.

¹² *Maya*, (1911), página 86. Publicado también en *Poemas de Rafael Arévalo Martínez* (1965),
página 184. En esta última publicación no aparece el texto de la dedicatoria.

III

Los cantos con veloces
alas tendieron hacia Dios el vuelo
y Dios las escuchó, porque las voces
de los niños son gratas en el cielo.
Las atiende el Señor. El himno es santo.

Para alabar a Dios nacido el canto,
cuando los niños cantan en el coro
de la alta catedral; cuando el poeta
hace sonar su cítara de oro,
extiende una secreta
escala, desde el seno de la nube,
sus dos brazos de armiño,
con un canto que baja: el del querube;
y una canción que sube: la del niño.

La escala de Jacob es una escala
de los seres con ala.
Se sube a Dios por transiciones suaves
del santo, del poeta y del jilguero;
en último tramo están las aves
y los santos están en el primero.

Cuando veo morir todo lo humano
no puedo comprender que aún subsista
la obra de aquel cristiano
pastor, que en la azucena de su mano
hacía resaltar una amatista.

¡No fue su mano sola!
Fue con ella la mano
que hizo marchar a Pedro sobre la ola;
que guió a Colón al mundo americano.
Fue la mano que siembra y la que arranca
los hombres y las flores;
la que al principio del albor cristiano
dirigió la de toscos pescadores;
la que hace que aún exista
la obra de aquel varón de veste blanca
que en su diestra lucía una amatista.

Y así, aunque en su redor todo se acabe
derruido por el tiempo, siempre en vela,
bajo el ala del cielo está la nave,
bajo el ala de piedra está la escuela.

1907

5.1.1.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

Al Colegio de Infantes es una composición extensa. Consta de 89 versos organizados en tres secciones: la primera y tercera agrupan tres estrofas y la segunda diez, lo que representa un total de dieciséis estrofas. Por su extensión y combinación métrica, en la cual se combinan versos endecasílabos y heptasílabos, el poema responde a las características de una *silva*, (a pesar de estar dividido en secciones y estrofas). Con respecto a la definición de *silva*, Tomás Navarro Tomás en su obra *El arte del verso*, indica que este tipo de composición puede formarse únicamente de versos endecasílabos, o bien, combinar endecasílabos y heptasílabos con o sin rima. De acuerdo con este mismo autor, a partir del Modernismo, la *silva* adquirió mayores libertades de forma. Incluso la *silva* modernista utilizó la rima, pero sin orden estrófico, además de constar de versos de diversas medidas y acentuación irregular.

En el poema *Al Colegio de Infantes*, las estrofas son irregulares en cuanto a número de sus versos: oscilan entre once versos (la más extensa) y tres versos. La rima es consonante formada por versos pareados y abrazados. Además, puede comprobarse, la predominante utilización y acentuación de los fonemas “a” y “e”: “está”, “lágrimas”, “árbol”, “oveja”, “desierto”, “quejas”.

Sección I:

Estrofa	Número de versos	Rima
Primera	8	AABCB/DDC
Segunda	7	EFFGEEG
Tercera	5	HHJI
	Total: 20	

➤ **Sonidos de la rima**

Primera estrofa		Segunda estrofa		Tercera estrofa	
A	erto	E	tiano	H	ino
A	erto	F	iños	H	ino
B	ejas	F	iños	I	ola
C	ombra	G	ista	E	cano
B	ejas	E	mano	I	ola
D	ente	E	mano		
D	ente	G	ista		
C	ombra				

Sección II:

Estrofa	Número de versos	Rima
Primera	4	ABCB
Segunda	3	AAC
Tercera	8	DCDEFGFG
Cuarta	3	EGE
Quinta	4	HIHI
Sexta	4	KKLL
Séptima	3	MMK
Octava	5	NHÑHÑ
Novena	9	ÑLOLOPQPQ
Décima	6	RRISIS
	49	

➤ **Sonidos de la rima**

Primera

A	oca
B	enda
C	ente
B	enda

Segunda

A	oca
A	oca
C	ente

Tercera

D	ía
C	ente
D	ía
E	anta
F	edra
G	ario
F	edra
G	ario

Cuarta

E	anta
G	ario
E	anta

Quinta

H	elo
I	ave
H	elo
I	ave

Sexta

K	ores
K	ores
L	oro
L	oro

Séptima

M	ido
M	ido
K	ores

Octava

N	oces
H	elo
N	oces
H	elo
Ñ	anto

Novena

Ñ	anto
L	oro
C	eta
L	oro
C	eta
P	ube
Q	íño
P	ube
Q	íño

Décima

R	ala
r	ala
I	aves
S	ero
I	aves
S	ero

Sección III

Estrofa	Número de versos	Rima
Primera	5	ABAAB
Segunda	11	CDCDEFDFBEB
Tercera	4	GHGH
	Total: 20	

➤ **Sonidos de la rima**

Primera

A	mano
B	ista
A	lano
A	mano
B	Ista

Segunda

C	ola
D	mano
C	ola
D	cano
E	anca
F	ores
D	iano
F	ores
B	ista
E	anca
B	ista

Tercera

G	abe
H	ela
G	ave
H	ela

b. formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ **Léxico**

Es notoria la repetición de palabras, cargadas de simbolismo y sentido religioso cristiano:

Palabra	Número de repeticiones
Dios	9
Pastor	5
Árbol	5
Iglesia (2), santuario, templo, catedral	5
Ala/s	3
Fuente	3
Polluelo, ave, jilguero	3
Amatista	3
Ruiseñor	2
Ovejas	2
Armiño	2

➤ **Estructuras sintácticas**

Los ejemplos que se citan a continuación demuestran como, por medio del pretérito “fue” o “fueron”, se establece nexo comparativo directo entre las palabras reiteradas en mayor grado y los sustantivos zoomórficos. La construcción sintáctica de los ejemplos citados es sumamente sencilla:

Sujeto	Núcleo del predicado	Atributo
Una Iglesia	fue	el árbol.
La fuente	fue	un Colegio.
La escuela		un rruiseñor:
El colegio	fue	un nido.

Núcleo del predicado	Sujeto	Atributo
Fueron	los Infantes	rruiseñores

➤ **Equivalencias metafóricas**

Iglesia = árbol florecido, incensario
 Escuela = rruiseñor
 Colegio = fuente, nido, rruiseñor
 Infantes = rruiseñores

La imagen se traduce en visualizar a la iglesia, como un árbol florecido, que alberga un nido, que es el colegio, en donde se encuentran protegidos los niños que son los rruiseñores que elevan sus cantos al cielo, a Dios.

Los cantos con veloces
 alas tendieron hacia Dios el vuelo
 y Dios las escuchó, porque las voces
 de los niños son gratas en el cielo.
 Las atiende el Señor. El himno es santo.

➤ Hablante lírico

Las dos primeras secciones del poema *Al Colegio de Infantes*, presentan una serie de elementos descriptivos y narrativos, en los cuales el hablante lírico, yo lírico singular, únicamente realiza las funciones de narrador describiendo un determinado panorama (espacio-temporal) y los acontecimientos. Este tipo de función adoptada por el hablante lírico es denominada por Juan María Calles como enunciación de un “episodio”, en vista de que se combina la descripción, lírico-subjetiva, de una narración histórica con los hechos de un personaje poético¹³, que realiza sus acciones gracias a la intermediación divina: el *pastor*. Los elementos integrantes del programa narrativo, o *narratividad*¹⁴ del texto, pueden sintetizarse en la siguiente forma:

La sección I describe una circunstancia triste: lágrimas y quejas; sed y vagar lúgubre de las ovejas. La segunda estrofa de esta primera sección, narra como al panorama desolador arriba un “cristiano pastor” (describe su vestidura de arzobispo), que proviene de España. La sección II describe como el pastor invocó a Dios y fundó un colegio al lado de una catedral. En la catedral, los niños del colegio elevan sus cantos a Dios. En la sección III, el yo poético expresa su admiración ante la permanencia de la obra creada por el *pastor* y aclara que, esa permanencia a través del tiempo, se debe a la intervención divina de Jesús (referencia metafórica).

La postura del yo poético, se define en la primera estrofa de la tercera sección, con la utilización del “yo lírico singular”, que expresa su admiración ante la permanencia del colegio (la obra del pastor-obispo), que trasciende la mortalidad humana:

Quando veo morir todo lo humano
no puedo comprender que aún subsista
la obra de aquel cristiano
pastor, que en la azucena de su mano
hacía resaltar una amatista.

¹³ Calles en su tesis sobre *La modalización en el discurso poético* explica: “El hablante lírico asume las funciones de un auténtico Narrador, dado que el texto poemático adquiere las características textuales de una narración. El discurso poético abandona lo que podríamos denominar sus componentes de signo más lírico, y da entrada a la organización de un **programa narrativo** con elementos épicos, cobrando relevancia una determinada anécdota o “historia”, con un cierto desarrollo argumental.” (28: 287).

¹⁴ Calles define la “narratividad” como un modo de discurso, que admite su incorporación, tanto en un texto narrativo (novela), como en un poema; por tanto, no se trata de un tipo de texto, sino un modo discursivo. (28: 243).

5.1.1.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

Como se indicó en el análisis de los formantes léxicos, las palabras, en mayor grado reiteradas por el hablante lírico son: Dios, pastor, árbol, iglesia (santuario, templo, catedral) ala/s, fuente, aves (polluelo, jilguero, ruiseñor), amatista y ovejas, las cuales connotan por sí mismas, o por traslado metafórico, los “semas” o significados relevantes del texto. Parte de este léxico reiterado se encuentra cargado de significaciones cristianas. A continuación se presentan algunas de las implicaciones simbólicas de dichas palabras.

Dios: Se conceptualiza a *Dios*, como el Ser Supremo de cada una de las religiones monoteístas. En función del contexto del poema, debe concebirse a Dios desde una perspectiva católica. El *Catecismo de la Iglesia Católica* se refiere a Dios en la siguiente forma:

Dios es único: no hay más que un solo Dios: “La fe cristiana confiesa que hay un solo Dios, por naturaleza, por substancia y por esencia” [...]

Confesar que “Jesús es el Señor” es lo propio de la fe cristiana. Eso no es contrario a la fe en el Dios Único. Creer en el Espíritu Santo, “que es Señor y dador de vida” no introduce ninguna división en el Dios único:

Creemos firmemente y afirmamos sin ambages que hay un solo verdadero Dios, inmenso e inmutable, incomprendible, todopoderoso, inefable, Padre, Hijo y Espíritu Santo: Tres personas, pero una Esencia, Una Substancia o Naturaleza absolutamente simple (Cc. De Letrán IV: DS 800) (47: 54).

Pastor: Tradicionalmente esta palabra implica simbolismos religiosos. El *Diccionario de Símbolos* de Chevalier indica:

Dios es el pastor de Israel (Sal. 23,1; Is. 40, 11; Jer. 31,10). Conduce su rebaño, vela por él, lo protege. Pero como Dios delega una parte de su autoridad en el jefe temporal y religioso, éste es igualmente llamado pastor del pueblo. 2. El simbolismo del pastor implica también un sentido de sabiduría intuitiva y experimental. El pastor simboliza la vigilia su función es un constante ejercicio de vigilancia: está despierto y vela. [...] El pastor ejerce respecto de su rebaño una protección ligada a un conocimiento [...] Por razón de las diferentes funciones que ejerce aparece como un sabio, cuya acción surge de la contemplación y visión interior. (33: 804-806)

En la Biblia, de acuerdo al libro del profeta Ezequiel, Dios mismo se identifica con la imagen del pastor:

Ezequiel: 34: 11-12

Porque así dice el Señor Yahvé: Aquí estoy yo; yo mismo cuidaré de mi rebaño y velaré por él. Como un pastor vela por su rebaño cuando se encuentra en medio de sus ovejas dispersas, así velaré yo por mis ovejas. Las recobraré de todos los lugares donde se habían dispersado en días de nubes y brumas. (13:1235)

La primera estrofa indica como *las ovejas vagan lúgubrementemente*:

El llano está desierto...
no; desierto no está, que está cubierto
de lágrimas y quejas.
Sin pastor, por la alfombra
de grama de los campos, las ovejas
vagan lúgubrementemente.
Para apagar la sed no hay ni una fuente
y no hay un solo árbol que dé sombra.

En el poema, *Al Colegio de Infantes*, puede señalarse el papel protagónico del “pastor”. El texto poético, en la fecha de su creación, (1907), fue dedicado, a un pastor de la grey católica guatemalteca, en ese momento histórico, el Arzobispo de Guatemala, Don Ricardo Casanova y Estrada (1897-1913); pero no debe perderse de vista que el poema señala la transformación del panorama desértico (sed) al paisaje en fuente (agua) y sombra, gracias a la intervención del pastor venido de España. Esto permite visualizar metafóricamente, la no existencia del colegio y su posterior fundación.

Cabe recordar en este punto que el Colegio San José de los Infantes fue fundado el 10 de junio de 1781, por el Arzobispo Cayetano Francos y Monroy (1768-1779), originario de León, España. Como corresponde a su jerarquía religiosa, a ambos pastores aludidos corresponde la vestidura blanca y el anillo arzobispal (amatista¹⁵):

Ante aquella aflicción llega un cristiano
pastor... Dice: “venid a mí los niños”,
como Jesús. Lo visten dos armiños.
Uno ha quedado en su alma que contrista
todo el dolor humano;
otro en su veste blanca. Y en su mano
da un reflejo morado la amatista.

¹⁵ La amatista es una piedra preciosa de color morado, también llamada *piedra del obispo*. El significado litúrgico del morado equivale a luto y penitencia.

Árbol: El *árbol*, se ha constituido como símbolo en casi todas las culturas y religiones, desde las más primitivas hasta el cristianismo. Sus connotaciones como vínculo entre lo terreno y lo celestial, le han otorgado, (como en la cultura oriental), un sentido cósmico. Los griegos y romanos consagraban los árboles a las deidades: la encina a Júpiter, el laurel a Apolo, el álamo a Hércules, etc. En el sentido cristiano, su protagonismo se remonta al paraíso terrenal, en donde, según el Génesis, estaban sembrados “el árbol de la vida” y el “del bien y del mal”:

Génesis 2: 8-10

Luego plantó Yahvé Dios un jardín en el Edén, al oriente, donde colocó al hombre que había formado. Yahvé Dios hizo brotar del suelo toda clases de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín el árbol de la vida* y el árbol de la ciencia del bien y del mal.

* Símbolo de la inmortalidad, ver 3 22+. (13: 13)

Génesis 3: 22

Y dijo Yahvé Dios: «¡Resulta que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado, no alargue su mano y tome también del árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre». (13: 4)

En el sentido religioso cristiano, el *árbol*, simboliza la cruz de la redención. En la iconografía cristiana, la cruz representaba muchas veces al *árbol de la vida*.

Por antinomia en liturgia se llama con frecuencia árbol al santo madero de la Cruz, donde se salvó lo que se perdiera en el árbol del Paraíso. (62: 255)

La deliberada utilización de estas asociaciones simbólicas cristianas se evidencia en las relaciones significativas de tres estrofas del poema, en las cuales se corresponden: iglesia ↔ árbol ↔ cruz ↔ Santuario ↔ nido, constituyéndose como elementos protectores y salvadores de los niños:

Sección II, estrofa 3:

Una Iglesia fue el árbol. Él podría
con sus ramas dar sombra a un Continente.
La fuente fue un Colegio. Apagaría
la sed de una legión. La mano santa
trazó una Cruz al bendecir la piedra
primera de un Santuario
y la escuela rodeó como una yedra
su brazo alrededor del campanario.

Sección II, estrofa 6

El árbol de la cruz cubrió de flores
sus brazos redentores;
las claras voces de oro
de los niños, sonaron en el coro.

Sección II, estrofa 7

En las ramas del árbol florecido
el colegio fue un nido
y fueron los infantes ruiseñores.

Fuente: Por asociación de ideas, el término fuente implica connotaciones que se refieren al agua, líquido vital para la existencia humana, para la vida. De acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, en el contexto simbólico, la fuente simboliza el agua en surgimiento y por lo tanto la fuerza vital de los seres humanos y de todas las sustancias, humanas o no. Cirlot refiere el sentido simbólico otorgado por Jung a la *fuelle*, en los siguientes términos:

Jung ha estudiado el simbolismo de la fuente con gran atención especialmente en la alquimia, y considerando cuanto antecede, se inclina por asimilarla a una imagen de ánima como origen de la vida interior y de la energía espiritual. La relaciona también con el «país de la infancia», en el cual se reciben los preceptos del inconsciente y señala que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agotada. (30: 208).

Alas. El simbolismo de las alas, se relaciona con el vuelo, y conlleva la noción general de espiritualidad y elevación de la tierra al cielo. En la tradición cristiana, las alas significan el movimiento aéreo, ligero y simbolizan el *pneuma*¹⁶, el espíritu que deja lo terrenal para acceder a lo celestial. (33: 68-70)

Ave (polluelo): En el contexto del poema, los niños son comparados con aves (ruiseñores), por lo que de acuerdo con el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier representan un nexo espiritual entre el cielo y la tierra: por su rápido movimiento. Además, simbolizan la inconstancia (característica infantil):

¹⁶ Religiosa y filosóficamente el espíritu.

Ave. 1. El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre el cielo y la tierra. En la misma perspectiva, el ave es la figura escapándose del cuerpo, o solamente de las funciones intelectuales.

2. Aún más generalmente, las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles, los estados superiores del ser.

3. La ligereza del pájaro entraña sin embargo, como pasa a menudo, un aspecto negativo: San Juan de la Cruz la ve como el símbolo de las operaciones de la imaginación, ligero, pero sobre todo inestable, volando de aquí para allá, sin método y sin consecuencia; la que el budismo llamaría "distracción". El ave también se toma como símbolo de la inmortalidad del alma en el Corán (2m 262; 3, 43; 6719) y en la poesía. (33: 156)

Coincidentemente, de acuerdo con las teorías psicoanalíticas de Karl Jung, las aves representan las imágenes de las almas:

Las aves son imágenes de las almas.¹² Por lo tanto se alude a las almas de los condenados y los malos espíritus.

¹² En el averno babilónico, por ejemplo, las almas llevan un vestido con alas. Véase el poema de Gilgamesh. (43: 228)

Ruiseñor: La calandria o ruiseñor es un ave conocida por la perfección de su canto. Para los poetas simboliza el canto del amor, suscita y conmueve sentimientos. Una de las facetas simbólicas de su canto es representar el lazo íntimo entre el amor y la muerte. En la Sección II del poema *Al Colegio de Infantes*, las estrofas 5, 6, 7, 8 y 9 se refieren a los niños como aves, ruiseñores, que dirigen sus cantos al cielo y que forman un coro:

A su conjuro, así como el polluelo
busca el regazo protector del ave,
la iglesia se elevó bajo del cielo
y la escuela creció bajo la Nave.

El árbol de la cruz cubrió de flores
sus brazos redentores;
las claras voces de oro
de los niños, sonaron en el coro.

En las ramas del árbol florecido
el colegio fue un nido
y fueron los infantes ruiseñores.

Los cantos con veloces
alas tendieron hacia Dios el vuelo
y Dios las escuchó, porque las voces
de los niños son gratas en el cielo.
Las atiende el Señor. El himno es santo.

Para alabar a Dios nacido el canto,
cuando los niños cantan en el coro
de la alta catedral; cuando el poeta
hace sonar su cítara de oro,
extiende una secreta
escala, desde el seno de la nube,
sus dos brazos de armiño,
con un canto que baja: el del querube;
y una canción que sube: la del niño.

Cabe recordar en este punto, que el Colegio de Infantes se inició como *Colegio de Seises de San José de los Infantes*, en 1871, con doce niños con habilidades para el canto, a quienes se instruía en el arte musical y las letras para el servicio de la iglesia. Estos niños formaban el coro de la Catedral Metropolitana.

Oveja: El simbolismo de las ovejas, responde también a la tradición religiosa judío-cristiana. Pueden establecerse dos simbolismos relacionados entre sí. El primero alude a la cría de la oveja, el cordero, que simboliza a Jesús, como cordero de sacrificio que se ofrece al Padre. El Evangelio de Juan narra como Juan Bautista se refiere a Jesucristo como cordero de Dios:

Juan I: 29

Al día siguiente ve a Jesús venir hacia él y dice: «He aquí el cordero de Dios que quita el pecado del mundo». (13: 1470)

El segundo sentido simbólico de oveja, al que alude el poema *Al Colegio de Infantes*, se relaciona con la concepción del pueblo cristiano como rebaño, como ovejas. Esta concepción deriva, entre otras muchas alusiones bíblicas, de la parábola de Jesús sobre *La oveja perdida* (San Lucas 15:4-7) y su petición hecha a Pedro para que asuma su labor como pastor de sus ovejas, (en alusión a los fieles cristianos).

Lucas 15: 1-6

«¿Quién de vosotros que tiene cien ovejas, si pierde una de ellas, no deja las noventa y nueve en el desierto y va a buscar la que se perdió, hasta que la encuentra? Cuando la encuentra, se la pone muy contento sobre los hombros y, llegando a casa, convoca a los amigos y vecinos y les dice: 'Alegraos conmigo, porque he hallado la oveja que se me había perdido.' Os digo que, de igual modo, habrá más alegría en el cielo por un solo pecador que se convierta que por noventa y nueve justos [...] (13: 1448)

Juan: 21:17

Le dice por tercera vez: «Simón de Juan, ¿me quieres?» Se entristeció Pedro de que le preguntase por tercera vez: «¿Me quieres?» y le dijo: «Señor, tú lo sabes todo; tú sabes que te quiero.» Le dice Jesús: «Apacienta mis ovejas.» (13: 1506)

Armiño. El armiño es un animal mamífero, carnívoro, (parecido a una rata) que durante el invierno cambia su pelaje a blanco intenso, simboliza la inocencia y la pureza de la conducta. Su simbolismo deriva de una antigua tradición que indica que, si el armiño cae en un lodazal, muere, debido a que prefiere la muerte a la mancha. Significa también pureza moral y, en este sentido forma parte de la toga o la esclavina de los dignatarios de la Iglesia, del Estado y de la Universidad. (62: 281)

➤ **Simbolismos bíblicos**

En el poema *Al Colegio de Infantes*, se alude a cinco pasajes bíblicos los cuales se exponen a continuación:

- Mandato de Jesús para permitir que los niños se acerquen a Él.
- Milagro de Moisés en el desierto: la roca que mana agua.
- La escalera de Jacob.
- Jesús camina sobre las aguas.
- Conversión de los pescadores en discípulos de Jesús.

- Jesús y los niños

Primera sección, segunda estrofa.

Ante aquella aflicción llega un cristiano pastor... Dice: "venid a mí los niños", como Jesús.

Es importante señalar la utilización de un nexo gramatical comparativo entre lo dicho por el “cristiano pastor” y Jesús, por medio de “como”. El llamamiento del pastor es formulado, de manera similar al de Cristo. El pasaje bíblico puede localizarse en: Mateo 19:13-15, Marcos 10: 13-16 y Lucas 18: 15-17, e indica:

Mateo 19:13-15

Entonces le fueron presentados unos niños para que les impusiera las manos y orase; pero los discípulos les reñían. Mas Jesús les dijo: «Dejad que los niños vengan a mí, y no se los impidáis porque de los que son como éstos es el Reino de los cielos.» (13: 1379)

- Milagro de Moisés en el desierto: la roca que mana agua.

Segunda sección, primera estrofa

Dócil, cuando la toca,
bajo su mano de Moisés la roca
mana una sola fuente.

La estrofa se refiere al pasaje bíblico del Antiguo Testamento, relatado en el libro del Éxodo 17-7, y también en Números 20-13, que narran el milagro llevado a cabo por Moisés, durante la travesía del pueblo judío en el desierto, tras su salida de Egipto:

Números 20:11

¹¹ Y Moisés alzó la mano y golpeó la peña con su vara dos veces. El agua brotó en abundancia y bebió la comunidad y su ganado. (13: 172)

- La escalera de Jacob.

Segunda sección, estrofas novena y décima

Para alabar a Dios nacido el canto,
cuando los niños cantan en el coro
de la alta catedral; cuando el poeta
hace sonar su cítara de oro,
extiende una secreta
escala, desde el seno de la nube,
sus dos brazos de armiño,
con un canto que baja: el del querube;
y una canción que sube: la del niño.
La escala de Jacob es una escala
de los seres con ala.
Se sube a Dios por transiciones suaves
del santo, del poeta y del jilguero;
en último tramo están las aves
y los santos están en el primero.

De acuerdo con el Antiguo Testamento, en Génesis 28: 10-22 (el sueño de Jacob) y el evangelio de Juan 1: 50-51, se plantea la visión de una escalera que se extiende de la tierra al cielo desde la cual los ángeles suben y bajan hacia el trono Celestial.



Escalera de Jacob (79)

Génesis 28: 12-13

Y tuvo un sueño. Soñó con una escalera apoyada en la tierra, cuya cima tocaba los cielos, y vio que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Vio también que Yahvé estaba sobre ella y que le decía: «Yo soy Yahvé, el Dios de tu padre Abrahán y el Dios de Isaac [...] (13: 39)

Juan 1: 50-51

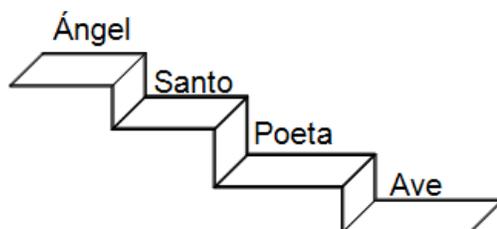
Jesús les contestó: «¿Por haberte dicho que te ví debajo de la higuera crees? Has de ver cosas mayores.» Y le añadió: «En verdad, en verdad os digo, veréis el cielo abierto y a los ángeles de Dios subir y bajar sobre el hijo del hombre.» (13: 1471)



L'àcid desoxiribonucleic i l'escala de Jacob
(1975). Salvador Dalí (1904-1989) (80)

Es importante indicar que el tema sobre la Escalera soñada por Jacob, ha sido motivo de inspiración artística diversa. Por ejemplo, Dalí presenta el ADN como la escalera de Jacob, por la cual, se puede llegar al cielo. El cuadro en la mitad izquierda muestra al Creador y a Jacob soñando con la escalera hacia el cielo y en el lado derecho la estructura molecular del ADN. Dalí caracteriza a los ángeles como los ARN mensajeros. Tituló su obra de arte con nombre químico surrealista, insinuando que con la fórmula del genoma, se revelará la esencia humana y su historia.

Naturalmente, el hablante lírico traslada el relato religioso a una visión espiritual, indicando con ello, que para llegar a Dios, el espíritu debe evolucionar mediante “transiciones suaves”. Su visión evolucionista es espiritual y abarca los siguientes planos:



- Jesús camina sobre las aguas.
Tercera sección, segunda estrofa.
¡No fue su mano sola!
Fue con ella la mano
que hizo marchar a Pedro sobre la ola;
que guió a Colón al mundo americano.
- Conversión de los pescadores en discípulos de Jesús.
Tercera sección, segunda estrofa.

Las finales alusiones bíblicas aclaran la razón del porqué de la permanencia de la obra del pastor. Indica que fue realizada gracias al poder y acompañamiento de Jesucristo, quien es presentado por medio de la evocación de sus acciones milagrosas, específicamente, dos de sus milagros: el caminar de Jesús sobre las aguas y el llamado de los pescadores para su conversión en apóstoles.

Fue la mano que siembra y la que arranca
los hombres y las flores;
la que al principio del albor cristiano
dirigió la de toscos pescadores;
la que hace que aún exista
la obra de aquel varón de veste blanca
que en su diestra lucía una amatista.

Los pasajes bíblicos aludido se localizan en los evangelios de Mateo, Marcos, Juan y Lucas:

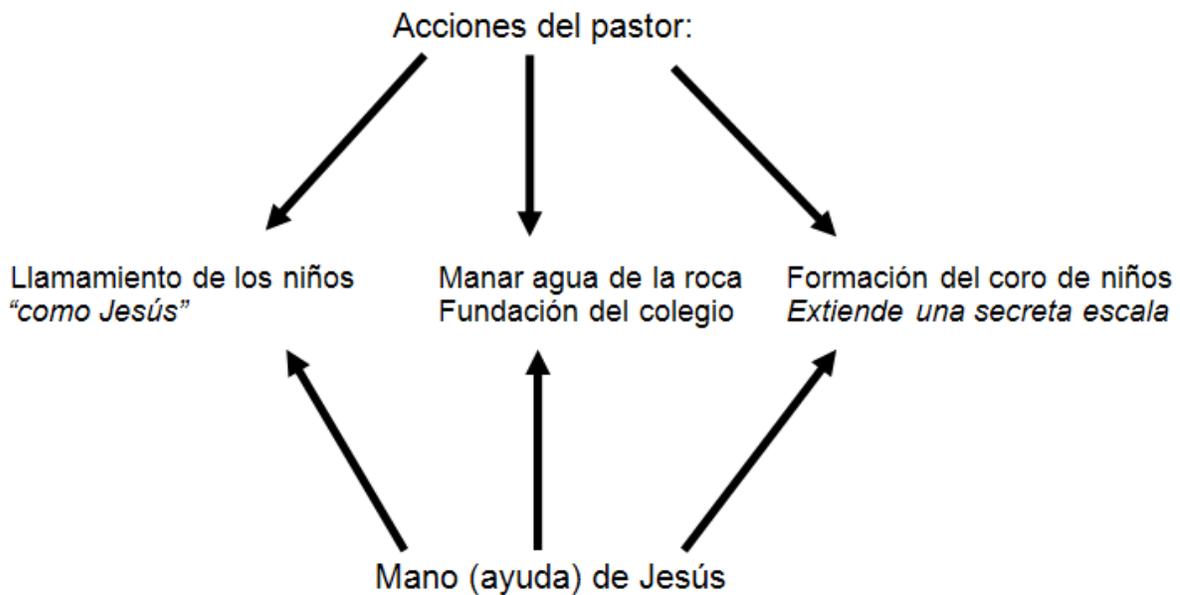
Mateo 14: 26-33

Y a la cuarta vigilia de la noche vino él hacia ellos, caminando sobre el mar. Los discípulos, viéndole caminar sobre el mar se turbaron y decían: «Es un fantasma», y de miedo se pusieron a gritar. Pero al instante les habló Jesús diciendo: «¡Animo!, soy yo: no temáis.» Pedro le respondió: «Señor, si eres tú, mándame ir hacia ti sobre las aguas.» «¡Ven!», le dijo. Bajó Pedro de la barca y se puso a caminar sobre las aguas, yendo hacia Jesús. Pero viendo la violencia del viento, le entró miedo y, como comenzaba a hundirse, gritó: «¡Señor, sálvame!» (13: 1373)

Mateo 4: 18-21

Caminando por la ribera del mar de Galilea vio a dos hermanos, Simón, llamado Pedro, y su hermano Andrés, echando la red al mar, pues eran pescadores, y le dice: «Venid conmigo, y os haré pescadores de hombres.» Y ellos al instante, dejando las redes le siguieron. (13: 1355)

En síntesis las alusiones bíblicas remiten al siguiente panorama:



Sección III, segunda estrofa,

¡No fue su mano sola!
Fue con ella la mano
que hizo marchar a Pedro sobre la ola;
que guió a Colón al mundo americano.
Fue la mano que siembra y la que arranca
los hombres y las flores;
la que al principio del albor cristiano
dirigió la de toscos pescadores;
la que hace que aún exista
la obra de aquel varón de veste blanca
que en su diestra lucía una amatista.

➤ **Sinonimia**

En el contexto del poema pueden señalarse los siguientes sustantivos que forman cadenas significativas a manera de sinónimos:

Catedral: árbol, tienda, árbol florecido, iglesia, santuario, campanario, templo, incensario, nave y ala de piedra.

Colegio: escuela, fuente y nido (*la escuela un ruiseñor ¡algo que canta!*)

Niños: infantes, ruiseñores.

Cantos: alas, aves, voces.

➤ **Alusiones históricas**

El hablante lírico alude al hecho histórico de la conquista y descubrimiento de América por los españoles, cuando refiere el origen del pastor. A continuación los dos textos indicados.

- **Conquista**

Primera sección, tercera estrofa

Aquel nuevo pastor de España vino
del mismo pueblo que se abrió camino,
como el pueblo de Dios, por entre la ola
y que en el vasto cuerpo americano
dejó un alma cristiana y española.

- **Descubrimiento**

Tercera sección, segunda estrofa:

¡No fue su mano sola!
Fue con ella la mano
que hizo marchar a Pedro sobre la ola;
que guió a Colón al mundo americano.

b. Oposiciones binarias

Lágrimas	}	Desierto / Colegio	}	Cantos
Quejas				árbol – árbol florecido
Sed				fuentes
Calor				sombra

La principal oposición temática del poema señala la aridez (espiritual e intelectual) contrapuesta a la creación del Colegio de Infantes, que se constituye en fuente, sombra y nido para los niños. Fuente proveedora de: vida espiritual e intelectual.

5.1.1.3 Unidad del poema

Luego de analizados los elementos sintácticos y semánticos del poema, puede afirmarse que *Al Colegio de Infantes*, por su extensión y combinación métrica responde a las características de la silva modernista. La composición es extensa, debido a que en ella se sintetiza poéticamente un episodio histórico sobre la fundación del Colegio. El Colegio se constituye en objeto poético del texto; se indica su ubicación física y se establecen relaciones simbólicas, poético-religiosas, sobre su función educativa y social. Es notorio el uso de léxico religioso católico. Se utiliza un alto porcentaje de palabras relacionadas con el tema cristiano: alta catedral; pastor, obispo, además se alude a textos bíblicos.

Gracias al análisis semántico, puede afirmarse que las significaciones psizomórficas apuntan hacia la comparación del alma humana con formas zoomórficas cargadas de simbolismo espirituales comúnmente empleada en el contexto religioso cristiano: se compara a los niños con ovejas y aves. Además, el poema plantea una escala evolutiva espiritual para llegar al Ser Supremo, que va desde el ave, hasta el ángel (pasando por el poeta y el santo).

Al Colegio de Infantes, es un poema en el cual el hablante lírico, el yo lírico singular, expresa su asombro ante la permanencia, -a través del tiempo- de la obra realizada por el pastor (obispo), mediante la fundación de un colegio de niños, al lado de una catedral, el cual se constituye en fuente de crecimiento educativo y espiritual para los niños que allí estudian.

5.1.2 Análisis de: *Mi labor de cultura*

Mi labor de cultura

Eché tras de los ritmos los cuatrocientos canes
mezcla de bulldog-terries, que forman mi jauría
y como soy versado también en cetrería
cuando voló la idea solté á mis gavilanes.

Hice violencia al verso; y mi paciencia pudo
labrar sobre las piedras, como los lapidarios,
y en un lento espiguelo de mis cien diccionarios
al fin obtuve un grito de mi cerebro mudo.

¿Y soy artista? —Claro. — ¿Y soy poeta? Claro. —
Si no lo fuí por fuerte lo he sido por avaro.
Pronto sus miembros quedan en mis páginas presos:
inútil es que vuele; inútil es que salte:
si la imagen rastrea, le envío mis sabuesos
y si la imagen vuela, le suelto un gerifalte.

1909

Empeño

Eché tras de los ritmos los cuatrocientos canes
que forman mi jauría
y como soy versado también en cetrería,
cuando voló la idea solté a mis gavilanes.

Hice violencia al verso y mi paciencia pudo
labrar sobre las piedras como los lapidarios
y en un lento espiguelo de mis cien diccionarios
al fin obtuve un grito de mi cerebro mudo.

¿Y soy poeta? ¡Claro! ¿Y soy artista? ¡Claro!.
Si no lo fui por fuerte lo he sido por avaro.
Inútil es que vuele, inútil es que salte;
pronto sus miembros quedan en mis páginas presos.
Si la imagen rastrea le envío mis sabuesos
y si la imagen vuela le suelto un gerifalte.

1909

Nota:

De este poema existen tres versiones. La primera publicada bajo el título *Mi labor de cultura*, -texto seleccionado para el análisis-, corresponde a la publicación de *Maya* (1911), página 27. La segunda versión fue publicada con el título de *Empeño*, en *Poema de Rafael Arévalo Martínez* (1965) página 60, con modificaciones. Teresa Arévalo transcribe esta segunda versión en su libro *Rafael Arévalo Martínez (de 1884 hasta 1926)*, página 227.

La tercera versión publicada también con el título de *Empeño*, utiliza la tercera persona singular (él) y corresponde a las publicaciones: *Poemas* (1958) página 52 y *Obras escogidas. Prosa y poesía 50 años de vida literaria* (1959), página 480. A continuación se transcribe la tercera versión indicada.

Empeño

*Eché tras de los ritmos los cuatrocientos canes
que forman su jauría
y como fue versado también en cetrería
cuando voló la idea soltó a sus gavilanes.*

*Hizo violencia al verso y su paciencia pudo
labrar sobre las piedras como los lapidarios
y en un lento espiguelo de sus cien diccionarios
al fin obtuvo un grito de mi cerebro mudo.*

*¿Y fue poeta? Claro. ¿Y fue artista? Claro.
Si no lo fue por fuerte lo ha sido por avaro.
Pronto los versos quedan en sus páginas presos.*

*Inútil es que vuele, inútil es que salte;
si la imagen rastrea le envía sus sabuesos.
Y si la imagen vuela le suelta un gerifalte.*

1909

5.1.2.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

El poema consta de catorce versos agrupados en tres estrofas: dos cuartetos y un sexteto. Los versos son alejandrinos (catorce sílabas). El primer cuarteto presenta un verso en el que se utilizó una palabra combinada en idioma inglés, para referirse a la raza a la que pertenecen los canes¹⁷ de la jauría a la que alude el poema. Es notoria la acentuación de la vocal “e” (aparece en 29 ocasiones).

Estrofa	Número de versos	Rima
Primera	4	ABBA
Segunda	4	CDDC
Tercera	6	EE FGFG
	Total 14	

➤ Sonidos de la rima

La rima es perfecta y las estrofas presentan los siguientes sonidos:

Primera		Segunda		Tercera	
A	anes	C	udo	E	aro
B	ría	D	arios	E	aro
B	ría	D	arios	F	esos
A	anes	C	mudo	G	alte

¹⁷ Los *bull-terries* son perros fuertes y musculosos de pelo corto. Puede comprobarse que en las otras versiones esta primera parte del verso no fue utilizada, quedando el verso como pie quebrado de siete sílabas.

Las estrofas se organizan en: cuatro versos alejandrinos; rima consonante abrazada y alterna (ABBA-CDDC-FGFG), versos divididos en hemistiquios (de siete sílabas) y acentuados irregularmente. Todas estas características permiten afirmar que el poema corresponde al alejandrino polirrítmico, utilizado en la estrofa denominada *cuaderna vía*¹⁸ de tipo modernista o posmodernista. Tomás Navarro Tomás en su libro el *Arte del verso*, define este tipo de verso:

56. ALEJANDRINO POLIRRITMICO. Combinación de los distintos tipos simples de este metro. Forma predominante en la cuaderna vía, modernismo y posmodernismo. (54: 60)

En cuanto al ritmo, puede indicarse que predominan los acentos en la segunda y sexta sílaba, aunque algunos se ubican en la primera y octava sílaba. La acentuación grave predomina en la composición.

Eché tras de los ritmos los cuatrocientos canes
mezcla de bulldog-terries, que conforman mi jauría
y como soy versado también en cetrería
cuando voló la idea solté a mis gavilanes.

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ **Léxico**

Caracteriza al texto la utilización de palabras que escapan al uso funcional del idioma y muestran su manejo especialmente poético: canes, jauría, cetrería, lapidarios, espiguelo y gerifalte. Las imágenes de tipo zoomórfico utilizadas, cada una, en una sola oportunidad, son: canes, jauría, gavilanes, sabuesos y gerifalte. Además, no puede dejar de señalarse la utilización del extrajerismo proveniente del inglés, *bulldog-terriers*, que especifica la raza de los canes.

¹⁸ *Cuaderna vía* se denominó a un tipo de cuarteto (alejandrino) de las estrofas española utilizadas por el *Mester de Clerecía*. Regularmente era monorrima (AAAA).

➤ **Estructura sintáctica**

Una primera lectura del poema evidencia la reiterada utilización de verbos, en su mayor parte conjugados en pasado, (en algunos casos en presente o participio): eché, soy versado, voló, solté, hice, obtuve, soy, he sido, envío, suelto. La reiteración verbal brinda al texto una prevalencia de la acción sobre la descripción. La adjetivación es mínima, se reduce a: lento espiguelo, cerebro mudo, cien diccionarios y avaro. Los núcleos verbales del predicado, con sujeto tácito, se encuentran complementados por objetos directos, indirectos y circunstanciales:

Núcleo del predicado	Circunstancial	Objeto directo	Proposición
Eché	tras de los ritmos	los cuatrocientos canes mezcla de bulldog-terries	que forman mi jauría

Circunstancial	Núcleo del predicado	Objeto directo
cuando	voló	la idea

Núcleo del predicado	Objeto directo
solté	a mis gavilanes

Núcleo del predicado	Predicativo	Objeto indirecto
Obtuve	un grito	de mi cerebro mudo

Nexo de coordinación disyuntiva	Proposición	Objeto indirecto	Núcleo del predicado	Objeto directo
Si	la imagen rastrea	le	envío	mis sabuesos
y si	la imagen vuela	le	suelto	un gerifalte

➤ **Equivalencia metafórica**

Yo = cazador
Yo = creador, poeta
Inspiración = presa

➤ **Hablante lírico**

El hablante lírico utiliza el “yo lírico singular”, para expresar la imagen de una cacería. Explica el proceso de inspiración y concreción de su obra estética. El yo lírico singular se refiere a “ellos”: los ritmos, la idea y la imagen poética refiriendo sus acciones de huida: volar, arrastrarse. Además, se autocuestiona sobre su vocación artística, para luego afirmarse como poeta.

*¿Y soy poeta? ¡Claro!
Si no lo fui por fuerza lo he sido por avaro.*

5.1.2.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

Como se indicó anteriormente, en el léxico utilizado se mencionan: canes jauría, gavilanes, sabuesos y gerifalte. Los simbolismos de estos nombres zoomórficos se explican a continuación.

Can: Los *canes* o *perros* han sido utilizados como símbolos en las diversas culturas. Uno de los perros más famosos en la cultura griega es *Cerberos*, perro de tres cabezas y cuello erizado de serpientes, también conocido como Can Cerberos, perro del Hades (el inframundo griego), con una serpiente en lugar de cola e innumerables cabezas de serpiente en el lomo. Su misión era cuidar las puertas del Hades para que los muertos no salieran y que los vivos no pudieran entrar. De acuerdo a Chevalier, el perro simboliza aspectos antagónicos:

Perro. 8. En resumen el can corresponde a un símbolo con los aspectos antagónicos, entre los cuales no todas las culturas han decidido, pero sorprende desde este punto de vista recordar que para los alquimistas y filósofos el perro devorado por el lobo representa la purificación del → por el antimonio, penúltima etapa de la “gran obra”. Efectivamente, aquí el perro y el lobo son los dos aspectos del símbolo en cuestión, que encuentra sin duda en esta imagen esotérica su resolución al mismo tiempo que su significación más alta: perro y lobo a la vez, el sabio –o el santo– se purifica devorándose, es decir sacrificándose en sí mismo, para acceder al fin a la etapa última de su conquista espiritual. (33: 821)

En el contexto del poema, los *canes*, la *jauría* y los *sabuesos* contribuyen, en sentidos semejantes a la cacería de los *ritmos*. *Jauría* aporta la idea de grupo, de conjunto de perros adiestrados para la cacería; y *sabuesos* brinda un significado más amplio, en función de investigación. La Real Academia Española registra el sentido figurado de sabueso, en la siguiente forma:

sabueso.

(Del b. lat. *segusius* [canis]).

1. m. Pesquisidor, que sabe indagar, que olfatea, descubre, sigue o averigua los hechos.

2. m. perro sabueso. (82).

Gavilán: El gavilán como ave rapaz, es símbolo de astucia, se caracteriza por utilizar la sorpresa como técnica de cacería. En el contexto del poema *Mi labor de cultura*, gavilanes y gerifaltes se identifican plenamente en función de aves que, especialmente durante la edad media, eran amaestradas para la *cetrería*, con el fin de perseguir o herir a las presas para su cacería.

Mi labor de cultura, es una composición poética en la cual, por medio de metáforas, el yo poético equipara la labor creadora a una cacería de ritmos, versos, ideas e imágenes. En este sentido, el poema refiere metafóricamente el quehacer poético estrofa a estrofa en la siguiente forma:

- Primer cuarteto:

Eché tras de los ritmos los cuatrocientos canes
mezcla de bulldog-terriers, que forman mi jauría
y como soy versado también en cetrería
cuando voló la idea solté a mis gavilanes.

Los *ritmos* (versos, rimas) son perseguidos por los perros, la jauría, los recursos del poeta. *El yo poético* instruido en el arte cazar, componer poesía, atrapó al ave, la idea.

- Segundo cuarteto:

Hice violencia al verso y mi paciencia pudo
labrar sobre las piedras como los lapidarios
y en un lento espiguelo de mis cien diccionarios
al fin obtuve un grito de mi cerebro mudo.

La imagen metafórica presenta al verso “cazado” y “atrapado” en lo escrito, pues ha sido labrado, por medio de la palabra: los cien diccionarios, dando lugar a la idea: *grito de mi cerebro mudo*.

- Versos pareados

¿Y soy artista? —Claro. — ¿y soy poeta? Claro. —
Si no lo fuí por fuerte lo he sido por avaro.

Cuestionamiento y respuestas, del *hablante lírico* afirmándose como poeta, explicando dos circunstancias que pueden ser causa de su quehacer artístico: la fuerza (con o sin voluntad) o por avaricia (por afán de poseer y atesorar).

- Últimos cuatro versos

Pronto sus miembros quedan en mis páginas presos:
inútil es que vuele; inútil es que salte:
si la imagen rastrea, le envío mis sabuesos,
y si la imagen vuela, le suelto un gerifalte.

Este último cuarteto recrea las ideas del primero, presentando a la imagen como ave apresada en el papel, las páginas. *El yo lírico* indica que si la imagen, metafóricamente el ave, se arrastra será atrapada por sabuesos y si vuela será cazada por un gerifalte.

b. Oposiciones binarias

escape de los ritmos / cacería con canes	} Labor poética
vuelo de la idea / cacería con gavilanes	
violencia al verso / paciencia	
salto de la imagen / rastreo de sabuesos	
vuelo de la imagen / cacería de gerifalte	

Las oposiciones binarias, permiten deducir que la labor creadora, en este caso cultural y poética, requiere del esfuerzo de ir a la caza de la inspiración, ideas, imágenes, ritmos y medidas para plasmar estéticamente la poesía.

5.1.2.3 Unidad del poema

El análisis sintáctico del poema *Mi labor de cultura*, permite inferir que su composición rítmica, versual y estrófica corresponde a la *cuaderna vía* originaria de la edad media, y retomada por el movimiento literario modernista. La utilización de verbos es abundante, predominando las acciones sobre la descripción, lo cual reafirma el sentido metafórico del poema, en el cual se expresan todas las actividades realizadas por el *yo lírico* para lograr su obra literaria.

Desde una perspectiva semántica puede apreciarse que, por medio de una prosopopeya zoomórfica de imágenes y atributos animales, los elementos característicos de los textos poéticos (ritmos, versos, imágenes e ideas), son convertidos en seres que vuelan, huyen y rastrean, dando lugar a una cacería por parte del *yo lírico*; que haciendo uso de todos sus recursos literario-artísticos, presentados como animales de cacería: perros y aves de cetrería, explica su proceso de creación poética, preguntándose y al mismo tiempo afirmándose como poeta.

Tanto el plano sintáctico, como semántico, apoyan igualmente la significación total del poema, en cuanto a que para el *yo lírico*, los pensamientos e imágenes serán plasmados mediante el idioma, siendo ésta la principal labor del poeta: su labor artística.

5.1.3 Análisis de: *Los hombres-lobos*

*Los hombres-lobos*¹⁹

Primero dije “hermanos” y les tendí las manos;
después en mis corderos hicieron mal sus robos;
y entonces en mi alma murió la voz de hermanos
y me acerqué a mirarlos; ¡y todos eran lobos!

¿Qué sucedía en mi alma que así marchaba a ciegas,
en mi alma pobre y triste que sueña y se encariña?
¿Cómo no vi en sus trancos las bestias andariegas?
¿Cómo no vi en sus ojos instintos de rapiña?

Después yo, también lobo, dejé el sendero sano;
después yo, también lobo, caí no sé en qué lodos;
y entonces en cada uno de ellos tuve un hermano
y me acerqué a mirarlos; ¡y eran hombres todos!

1914

¹⁹ *Los Atormentados* (1914), página 21.

5.1.3.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

El poema consta de doce versos de quince sílabas, polirrítmicos, de rima abrazada, agrupados en tres cuartetos. Algunos de los versos se dividen en dos hemistiquios por medio de comas o puntos y comas. Es notoria la utilización de los fonemas vocálicos de abertura media: /e/, /é/, /o/, /ó/ y de abertura máxima: /a/. Tradicionalmente las vocales /a/, /e/ y /o/ se consideran de pronunciación fuerte.

Cuarteto	Número de versos	Rima
Primero	4	ABAB
Segundo	4	CD CD
Tercero	4	EFEF

➤ Sonidos de la rima

Primer cuarteto	Sonido	Segundo cuarteto	Sonido	Tercer cuarteto	Sonido
A	manos	C	egas	E	sano
B	obos	D	iña	F	odos
A	manos	C	egas	E	mano
B	obos	D	iña	F	odos

Vocal	Repetido	
/e/	51 veces	
/é/	11 veces	62
/o/	44 veces	
/ó/	3	47
/a/		45
Total repeticiones		154

b. Sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ Léxico

Tres sustantivos se utilizan, cada uno, en tres ocasiones: hermanos, lobos y alma. Otros sustantivos significativos son: instinto, corderos, bestia y hombre. La utilización de adjetivos -pobre y triste- se limita a la calificación del *alma* del yo lírico.

¿Qué sucedía en mi alma que así marchaba a ciegas,
en mi alma pobre y triste que sueña y se encariña?

➤ Estructuras sintácticas

El texto se encuentra redactado en tiempo pretérito y las líneas versuales se integran de oraciones, o bien, proposiciones. El segundo cuarteto contiene tres interrogantes:

¿Qué sucedía en mi alma que así marchaba a ciegas,
en mi alma pobre y triste que sueña y se encariña?
¿Cómo no vi en sus trancos las bestias andariegas?
¿Cómo no vi en sus ojos instintos de rapiña?

La estructura sintáctica de las proposiciones, en las cuales se utilizan elementos zoomórficos, es la siguiente:

Circunstancial	Núcleo del predicado	Predicativo	Sujeto
después en mis corderos	hicieron	mal	sus robos.

Nexo	Sujeto	Predicado	Atributo
¡y	todos	eran	lobos!

Circunstancial	Núcleo del predicado	Circunstancial	Objeto directo
¿Cómo no	vi	en sus trancos	las bestias andariegas?
¿Cómo no	vi	en sus ojos	instintos de rapiña?

Circunstancial	Núcleo del sujeto	Aposición	Núcleo del predicado	Objeto directo
Después	yo,	también lobo,	dejé	el sendero sano.

Circunstancial	Núcleo del sujeto	Aposición	Predicado	Circunstancial
Después	yo,	también lobo,	caí	no sé en qué lodos.

➤ **Equivalencias metafóricas**

Yo = hombre

Ellos = hombres-lobos

Yo = lobo

Yo + ellos = hombres lobos



Yo y ellos = nosotros, hombres-lobos

➤ Hablante lírico

El poema se inicia con la utilización de la primera persona del singular un “yo lírico singular”, característico de la función poética. El hablante lírico se encuentra en una posición de cercanía: “hermanos y les tendí las manos”. La posición de cercanía propicia el cambio enunciativo hacia la tercera persona del plural, ellos: y me acerqué a mirarlos; ¡y todos eran lobos!

Yo	=	aquí;
Ellos	=	allí, lobos, inicio de la transformación del yo en:
Yo	=	lobo
Ellos	=	lobos
Yo + ellos	=	hermanos = hombres lobos.

5.1.3.2 Nivel semántico: *semas, simbolismos y oposiciones binarias*

a. Semas y simbolismos

De acuerdo con el análisis de los formantes léxicos, los sustantivos de significación zoomórfica utilizados en el texto son: lobos, corderos y bestia. A continuación se indican los simbolismos de dichos sustantivos.

Lobo. Simboliza salvajismo y en el contexto cristiano, pecado. De acuerdo con Chevalier el lobo puede significar aspectos negativos, feroces y satánicos, sin embargo, en algunas culturas puede representar aspectos benéficos (en la cultura romana una loba alimenta a Rómulo y Remo). Chevalier, en su *Diccionario de Símbolos*, indica:

2. El lobo es un obstáculo en la ruta del peregrino árabe y la loba en la de Dante, donde toma dimensiones de la bestia del Apocalipsis [...] La voracidad del animal se expresa por la relación del lobo con el pecado y la loba con la pasión, el deseo sexual. En resumen, ya sea devorador de astros, de niños, o señor de los infiernos, el lobo en Europa ocupa un papel simbólico análogo a del → jaguar para los centroamericanos: es esencialmente el que lleva a la boca de los infiernos, que se abre de par en par en el horizonte de la tierra. (33: 654)

Desde una perspectiva cristiana, Biederman indica el simbolismo de lobo en la siguiente forma:

En el mundo cristiano de las imágenes aparece el lobo primordialmente como símbolo del enemigo diabólico que amenaza el rebaño de los fieles (corderos). Únicamente a santos les es dado el poder de convertir en «piedad» la ferocidad del animal mediante su amorosa virtud de persuasión como por ejemplo, Francisco de Asís, Guillermo de Vercelli (porque puso la silla de montar a un lobo), San Juan Heve y Filiberto de Jumiégués. (22: 273)

Cordero. Símbolo de carácter eminentemente cristiano, identificado con Jesús, a quien se considera el Cordero de Dios. Significa pureza, inocencia, mansedumbre, sacrificio inmerecido. Corresponde también a los pensamientos puros de la mente. De acuerdo con lo indicado por el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier, el cordero es:

1. Símbolo de dulzura. Simplicidad, inocencia, pureza, obediencia, tanto en razón de su aspecto y su comportamiento naturales, como de su color blanco, el cordero en todos los tiempos se ha considerado el animal de sacrificio por excelencia. El fue la imagen de Cristo. [...] En fin, el Apocalipsis emplea 28 veces la palabra para designar a Cristo. (33: 344-345).

Bestia. En el arte, se asocia a las *bestias* con animales cuadrúpedos, seres monstruosos y fantásticos que causan temor. Contravienen todo lo humano y racional. En el contexto del poema *Los hombres-lobos*, las “bestias andariegas” y los lobos comparten el mismo significado.

➤ **Simbolismo bíblico**

En los textos bíblicos, el cordero y el lobo representan simbolismos antagónicos. El lobo es mencionado en diversos pasajes bíblicos como animal nefasto para las ovejas, para el rebaño. Debe recordarse en este punto, que en el contexto bíblico las ovejas o el rebaño representan al pueblo de Dios y el lobo representa el pecado o a los falsos profetas. En el evangelio de Juan se recoge la parábola en la que Jesús se refiere al lobo, en la siguiente forma:

Juan 10: 12

Pero el asalariado, que no es pastor, a quien no pertenecen las ovejas, ve venir al lobo, abandona las ovejas y huye, y el lobo hace presa en ellas y las dispersa. (13: 1487)

Por su parte Pablo en su despedida de la ciudad de Éfeso, indica:

Hechos de los apóstoles 20:29

«Yo sé, que después de mi partida se introducirán entre vosotros lobos crueles que no perdonarán el rebaño; [...]» (13: 1541)

Otro pasaje referido a lobos, se encuentra en los textos de la predicción de Jesucristo, en cuanto a la persecución que sufrirán los apóstoles debido a su labor evangelizadora. Dicho texto se localiza en los evangelios de: Lucas 10:3, Marcos 13:9-13 y Mateo el cual se cita a continuación:

Mateo 10: 16

«Mirad que yo os envío como ovejas en medio de lobos, Sed, pues, prudentes como las serpientes y sencillos como las palomas. [...]» (13: 1364).

b. Oposiciones binarias

El texto poético plantea los siguientes puntos de oposición significativa, que derivan en la transformación del yo poético:

Cordero / lobo

Fraternidad / maldad

Inocencia / robos, lobos, bestialidad, instinto, rapiña

Desconcierto / certeza

Sendero sano / lodos

} Transformación
Yo↔hombre↔lobo

5.1.3.3 Unidad del poema

Los hombres-lobos, es una composición poética organizada mediante cuartetos de rima perfecta, con versos de quince sílabas, en lugar de alejandrinos (de catorce sílabas), lo que puede interpretarse como una deliberada imperfección que apoya el sentido semántico del poema en cuanto a la imperfección humana. El análisis sintáctico evidenció la sonoridad, intensidad y dramatismo del poema logrados mediante la utilización de sonidos vocálicos de abertura media y máxima, entre los que destaca la utilización del sonido de /e/ (62 veces). Los principales semas significativos recaen en sustantivos comunes: hermanos, lobos, alma, instinto, corderos, bestia y hombre. Sintácticamente, el poema presenta la utilización de abundantes proposiciones y circunstanciales. El cuarteto intermedio se constituye en centro de tensión, cuestionamiento y reflexión del yo lírico, para posteriormente anunciar su transformación en lobo.

La significativa equivalencia entre hombres y lobos se establece desde el título del poema, por medio del guión que une ambos sustantivos, afirmando la combinación humano-animal. Con base en el análisis semántico de los elementos simbólicos, puede afirmarse que el poema *Los hombres-lobos*, plantea la metamorfosis del alma del yo lírico de la inocencia a la maldad, en vista de que refiere, mediante la utilización de imágenes de animales -cordero y lobo-, la transformación de su alma de la inocencia a la perversidad, con el fin de lograr su adaptación a la humanidad: ¡y eran hombres todos!. Cabe indicar que la transformación es justificada por el yo lírico luego de recibir mal a cambio de su fraternidad: “[...] después en mis corderos hicieron mal sus robos”. Posteriormente, el hablante lírico refiere su certeza en cuanto al descubrimiento de las fieras: ¡y todos eran lobos! En conclusión puede afirmarse que el yo lírico expresa su transformación de cordero inocente y fraterno, a lobo, símbolo del pecado y de la maldad humana.

5.1.4 Análisis de: *Estirpe de palomas*

*Estirpe de palomas*²⁰

Oración al Señor.

Dije mal tu palabra; y fueron malas
mis pobres artes suaves;
pero llené el destino de las aves
de conducir semillas en las alas;
de llevar rubios granos
entre los breves picos
y dejarlos caer en suelos ricos,
desnudos y lejanos.

Cuando cayó la tarde,
cuando yo regresé del viaje largo,
mi pobre corazón tierno y cobarde
estaba lleno de un licor amargo.

Como guardan a veces las pupilas
muertas, los rostros de los asesinos
aún muertas parecen intranquilas,
yo a fuerza de alas defendí mis granos;
pero ¡ay!, que conservé de los caminos
la mirada rapaz de los milanos.

Y mi espíritu entonces, rica esencia,
subió hasta Tí, dueño de la existencia
en otros medios cándidos y suaves;
a donde van las almas de las aves
que mataron las aves de rapiñas
o hicieron sucumbir los cazadores,
y las almas menudas de las flores
que cortaron las manos de las niñas.

Te dijo así: —“Soy una presa viva
y está, Señor, mi corazón amargo.
¿Puedo volver a Ti? Cumplí tu encargo
y tengo pronto el ramo de oliva.
¿Señor, o he de seguir en tus Sodomas?”

Y oí que respondía una voz suave
llena de voluntad: —“¡Valor , oh ave!
Perpetúa tu raza de palomas.”

Y mi alma de paloma mensajera
hinchó suave licor de ardiente aroma.
Así tuve una dulce compañera
Y como es natural, fue otra paloma.

Las palomas salieron de tus manos
ya por su autor heridas.
En purísima carnes doloridas
Yo perpetué alimento de milanos.

1923

²⁰ *Las Rosas de Engaddi* (1923), página 46.

5.1.4.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

El texto poético *Estirpe de palomas* está formado por cuarenta y dos versos agrupados en ocho estrofas de rima consonante. El número de versos que forman las estrofas es irregular, pues se presentan: dos octavas, tres cuartetos, un sexteto, un quinteto y un terceto. La primera octava presenta combinación de tres versos endecasílabos y cinco heptasílabos, con acento común en la sexta sílaba. Los sonidos de la rima son los siguientes:

Verso	Rima	Sonido
Endecasílabo	A	alas
Heptasílabo	b	aves
Endecasílabo	B	alas
Heptasílabo	c	granos
Heptasílabo	c	icos
Endecasílabo	D	icos
Heptasílabo	c	janos

La segunda estrofa es un cuarteto que combina un verso de arte menor, un heptasílabo, con tres versos de endecasílabos de rima consonante cruzada:

Verso	Rima	Sonido
Heptasílabo	e	arde
Endecasílabos	FEF	argo/arde/argo

Un sexteto ocupa el tercer lugar en la composición, compuesto por versos endecasílabos de rima cruzada. De esta estrofa en adelante se utilizaron versos endecasílabos, con excepción del último cuarteto en el cual se utilizó un verso heptasílabo.

Estrofa	Rima	Sonido
Sexteto	GHGCHC	ilas/inos/granos/inos/milanos
Octava	IIBBJKKJ	encia/aves/iñas/ores/
Quinteto	LFFLM	iva/argo/omas
Terceto	NNM	ave/omas
Cuarteto	ÑMÑM	era/oma
Cuarteto	CoOC	manos/ridas

El poema presenta predominantemente versos endecasílabos, con rima consonante de diversas combinaciones: cruzada, alterna y encadenada (los versos de una estrofa riman con otra). La combinación estrófica es irregular y libre.

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ Léxico

El primer elemento lingüístico significativo de *Estirpe de palomas*, es la abundante utilización de verbos conjugados en pasado, en primera persona singular: “dije”, “llené”, “regresé”, “defendí”, “conservé”, “cumplí”, “perpetué”. Además, es importante señalar que el quinteto constituye, en sí mismo, una serie de cuestionamientos que son resueltos en el terceto que le sigue, mediante la respuesta imperativa del Señor, a quien se cuestionó primeramente.

Te dijo así: —“Soy una presa viva
y está, Señor, mi corazón amargo.
¿Puedo volver a Ti? Cumplí tu encargo
y tengo pronto el ramo de oliva.
¿Señor, o he de seguir en tus Sodomas?”

Y oí que respondía una voz suave
llena de voluntad: —“¡Valor , oh ave!
Perpetúa tu raza de palomas.”

También es evidente la utilización de sustantivos relacionados con aves: palomas, alas, picos, milanos y aves de rapiña, mencionados en siete de las ocho estrofas que integran el poema.

➤ **Estructura sintáctica**

Los sustantivos comunes de animales utilizados en el texto se encuentran en la primera, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava estrofas, integradas en oraciones compuestas de proposiciones, en donde predominan los circunstanciales.

Nexo adversativo	Núcleo del predicado	Objeto directo	Proposiciones	Circunstanciales de lugar
Pero	llené	el destino de las aves	de conducir semillas en las alas	
			de llevar rubios granos y dejarlos caer	entre los breves picos
				en suelos ricos, desnudos y lejanos.

Sujeto	Circuntancial	Núcleo del predicado	Objeto directo
Yo	a fuerza de alas	defendí	mis granos,

Proposición subordinada	Complemento preposicional	Proposición adjetiva
que conservé	de los caminos	la mirada rapaz de los milanos.

Nexo	Sujeto	Circunst.	Aposición	N.Predicado	Circunst.	Vocativo	Proposic.
Y	mi espíritu	entonces,	rica esencia,	subió	hasta Ti,	dueño de la existencia	a donde van las almas de la aves
							que mataron las aves de rapiñas
							o hicieron sucumbir los cazadores,

Objeto indirecto	Núcleo del predicado	Circunstancial
Te	dijo	así:

Predicado	Atributo
Soy	una presa viva

Nexo	Predicado	Vocativo	Sujeto	Atributo
y	está,	Señor,	mi corazón	amargo.

Proposición	Vocativo
“¡Valor,	oh ave!

Núcleo del predicado	Objeto directo
Perpetúa	tu raza de palomas.”

Nexo	Sujeto	Complemento preposicional comparativo	Núcleo del predicado	Objeto directo	Complemento preposicional adjetivo
Y	mi alma	de paloma mensajera	hinchó	suave licor	de ardiente aroma.

Circunstancial	Núcleo del predicado	Objeto directo	Proposición	Proposición
Así	tuve	una dulce compañera	y como es natural,	fue otra paloma

Sujeto	Núcleo del predicado	Circunstancial	Agente
Las palomas	salieron	de tus manos ya	por su autor heridas.

Circunstancial	Sujeto	Núcleo del predicado	Objeto directo
En purísima carnes doloridas	yo	perpetué	alimento de milanos.

➤ **Equivalencias metafóricas**

Yo → destino de las aves = Yo ave
 Yo → mi alma = paloma mensajera

Yo paloma ↔ mi compañera paloma



➤ Hablante lírico

Como evidencia el análisis sintáctico, el hablante lírico expresa su interioridad por medio del yo lírico singular. El yo lírico singular, se vale de elementos propios de un programa *narrativo*, (evidenciado por el uso de verbos: “llené el destino de las aves”; “defendí mis granos”, “yo regresé del largo viaje”), dando noticias de sus acciones; pero no debe perderse de vista, que el yo lírico está dirigiendo una oración a un “tú lírico signo de trascendencia”: el “Señor”, “dueño de la existencia”, “tú lírico” comúnmente utilizado en poemas de tema religioso.

A partir de la quinta estrofa, el yo lírico adopta una actitud escénica²¹, estableciendo un diálogo formalizado por signos gráficos y gramaticales propios del diálogo:

Te dijo así: —“Soy una presa viva
y está, Señor, mi corazón amargo.
¿Puedo volver a Tí? Cumplí tu encargo
y tengo pronto el ramo de oliva.
¿Señor, o he de seguir en tus Sodomas?”

Y oí que respondía una voz suave
llena de voluntad: —“Valor , oh ave!
Perpetúa tu raza de palomas.”

En la última estrofa el yo lírico singular retoma la palabra dirigiéndose al Tú lírico trascendente, concluyendo el texto con la actitud inicial e incorporando nuevamente elementos narrativos:

Las palomas salieron de tus manos
ya por su autor heridas.
En purísima carnes doloridas
Yo perpetué alimento de milanos.

²¹ Juan María Calles define el diálogo escénico como “las funciones del hablante lírico desdobladas en (“cedidas a”) un Yo y un Tú lírico escénicos” (28: 276), en donde el Hablante lírico le ha cedido su voz, en este caso, al tú lírico trascendente: Dios quien responde a sus cuestionamientos.

5.1.4.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

El análisis léxico, evidenció la importancia de: ave/s (cinco veces), paloma/s (cuatro veces), aves de rapiña (una vez), ala y milanos (ambos en dos ocasiones). La simbología de las aves y las alas como mensajeras entre el cielo y la tierra y representación del alma humana, fue debidamente explicada tanto en el análisis de *Al Colegio de Infantes*, así como también, en *Mi labor de cultura* (especialmente el simbolismo de las aves utilizadas para la cetrería). En cuanto a paloma, alas, milano y aves de rapiña, cabe indicar las interpretaciones simbólicas que se mencionan a continuación.

Paloma. Desempeña un importante papel simbólico relacionado con la mansedumbre, el amor, la timidez y la pureza. En el contexto cristiano simboliza al Espíritu Santo, Tercera Persona de la Trinidad, Amor del Padre y el Hijo. El Espíritu Santo se presentó en forma de paloma durante el bautismo de Jesús en el río Jordán (Mateo 3: 16-17; Marcos 1, 9-11; Lucas 3, 21-23 y Juan 1, 31-32). También significa la inocencia y la pureza necesaria para conocer y amar verdaderamente a Dios. Lo expresado acerca de la paloma en el *Catecismo de la Iglesia Católica*, es ilustrativo en cuanto a que es uno de los símbolos del Espíritu Santo:



701 La paloma. Al final del diluvio (cuyo simbolismo se refiere al Bautismo), la paloma soltada por Noé vuelve con una rama tierna de olivo en el pico, signo de que la tierra es habitable de nuevo (cf. Gn 8, 8-12). Cuando Cristo sale del agua de su bautismo, el Espíritu Santo, en forma de paloma, baja y se posa sobre él (cf. Mt 3, 16 par.). El Espíritu desciende y reposa en el corazón purificado de los bautizados. En algunos templos, la santa Reserva eucarística se conserva en un receptáculo metálico en forma de paloma (el columbarium), suspendido por encima del altar. El símbolo de la paloma para sugerir al Espíritu Santo es tradicional en la iconografía cristiana. (47: 168)

Ala/s. Se relaciona en el contexto cristiano con el Espíritu Santo, representando el alma misma, que por el hecho de su espiritualización, posee alas de paloma en el sentido dado por el Salmo 55 (54,7). (Ver simbolismo bíblico en este análisis).

Milano. Representa a las aves de rapiña. Es un ave diurna rapaz, que se alimenta con preferencia de roedores pequeños, insectos y carroñas. Las aves de rapiña, como el milano, simbolizan: odio, voracidad, pobreza espiritual, violencia e infunden temor.

Aves de rapiña. Han sido utilizadas simbólicamente en las diversas culturas a través de la historia, con implicaciones negativas. Un excelente análisis acerca del simbolismo de las aves de rapiña se encuentra en el estudio sobre el simbolismo del neblí en la *Celestina* de Fernando de Rojas, *Ascendencia y trascendencia del neblí de Calisto*, presentado por Miguel Garci-Gómez, quien refiriéndose a dichas aves explica lo siguiente:

Aves de rapiña, llamamos en castellano a toda la familia, y con razón. Ya Plauto (Persa, 406) llamaba al azor "ladrón avaro y envidioso." San Isidoro, con su peculiar análisis de profundización lingüística, leía esa característica natural en el origen o etimología de su nombre propio, derivado de: accipiter (ab acciendiendo [atrapar]. ... hoc est raptio [es decir, raptio]r, (Etymol., 12, 7, 55). [...]

En ninguna otra literatura fueron celebradas las aves de rapiña como símbolo del amor de altanería, con la frecuencia, variedad y vistosidad con que lo fueron en la literatura castellana. (71)

➤ Simbolismos bíblicos

El poema *Estirpe de palomas*, alude dos textos bíblicos: “el ramo de oliva” y “sodomas”. Además, es importante incluir el simbolismo de “alas de paloma”, desde la perspectiva bíblica de acuerdo con el Salmo 54,7.

- **El ramo de oliva**

La quinta estrofa del poema indica:

Te dijo así: —“Soy una presa viva
y está, Señor, mi corazón amargo.
¿Puedo volver a Ti? Cumplí tu encargo
y tengo pronto el ramo de oliva.
¿Señor, o he de seguir en tus Sodomas?”

El ramo de oliva se refiere bíblicamente al pasaje del Génesis 8: 8-12 en el cual Noé, luego del diluvio, envía al cuervo y luego a la paloma para saber si la tierra ha secado. El pasaje aludido es el siguiente:

Después soltó a la paloma, para ver si habían menguado ya las aguas de la superficie terrestre. La paloma, no hallando donde posar el pie, tornó donde él, al arca, porque aún había agua sobre la superficie de la tierra; y alargando él su mano, la tomó y la metió consigo en el arca. Aún esperó siete días y volvió a soltar la paloma fuera del arca. La paloma vino al atardecer trayendo en el pico un ramo verde de olivo, por donde conoció Noé que habían disminuido las aguas de encima de la tierra. Aún esperó otros siete días y soltó la paloma que ya no volvió donde él. (13: 18)

- **Sodomas**

Histórica y bíblicamente, Sodoma y Gomorra fueron ciudades antiguas de Palestina que simbolizan el castigo Divino debido a los vicios y pecados de sus pobladores. Sodoma y Gomorra son mencionadas en numerosos pasajes bíblicos, como símbolos de pecado y degradación humana. El pasaje primigenio se encuentra en el Génesis 19: 24-25:

Entonces Yahvé hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de parte de Yahvé. Y arrasó aquellas ciudades y toda la redonda con todos sus habitantes de las ciudades y la vegetación del suelo. (13: 28)

Además, estas ciudades son mencionadas en los evangelios por el propio Jesucristo como ejemplo del castigo divino, incluso son mencionadas en el Apocalipsis. Las citas evangélicas sobre Sodoma y Gomorra se plantean en dos ocasiones: la primera se encuentra en Mateo 10:14, en el momento en que Jesucristo instruye a sus discípulos para que cumplan la misión evangelizadora que les ha encomendado:

Mateo 10:14

Y si no se os recibe ni se escuchan vuestras palabras, salid de la casa o de la ciudad aquella sacudiendo el polvo de vuestros pies. Yo os aseguro: el día del Juicio habrá menos rigor para la tierra de Sodoma y Gomorra que para aquella ciudad. (13: 1364)

De igual manera, en el evangelio de Mateo se presenta a Jesús lamentando la incredulidad de las ciudades en la cuales realizó sus milagros. El pasaje es el siguiente:

Mateo 11:21

«¡Ay de ti, Corazín! ¡Ay de ti, Betsaida! Porque si en Tiro y en Sidón se hubieran hecho los milagros que se han hecho en vosotras, tiempo ha que en sayal y ceniza se habrían convertido. Por eso os digo que el día del Juicio habrá menos rigor para Tiro y Sidón que para vosotras. Y tú, Cafarnaúm, ¿hasta el cielo te vas a encumbrar? ¡Hasta el Hades te hundirás! Porque si en Sodoma se hubieran hecho los milagros que se han hecho en ti, aún subsistiría el día de hoy. Por eso os digo que el día del Juicio habrá menos rigor para la tierra de Sodoma que para ti. (13: 1367)

Apocalípticamente, el nombre simbólico “Sodoma” identifica a toda ciudad pecaminosa:

Apocalipsis 11:8

Y sus cadáveres, en la plaza de la Gran Ciudad, que simbólicamente se llama Sodoma o Egipto, allí donde también su Señor fue crucificado. (13: 1725)

- **Alas de paloma**

Como se indicó anteriormente, “paloma” y “alas” y se relacionan directamente con el Espíritu Santo. Su simbolismo místico se evidencia en dos pasajes bíblicos: en el Salmo 55 (54), 7 y en el relato sobre el bautismo de Jesús. El Salmo indica lo siguiente:

Y digo: ¡Ojalá tuviera alas
como paloma para volar y reposar!
Huiría entonces lejos,
La estepa sería mi morada. (13: 708)

En cuanto al bautismo de Jesucristo, los cuatro evangelistas coinciden en relatar la venida del Espíritu Santo, en forma de paloma, al tiempo que Dios lo proclama su hijo amado. Marcos 1: 9-11, lo relata de la siguiente manera:

Bautismo de Jesús

Y sucedió que por aquellos días vino Jesús desde Nazaret de Galilea, y fue bautizado por Juan en el Jordán. En cuanto salió del agua vio que los cielos se rasgaban y que el Espíritu, en forma de paloma, bajaba a él. Y se oyó una voz que venía de los cielos: «Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco.» (13: 1397)

b. Oposiciones binarias

Cielo	/	Tierra
Aves	/	Aves de rapiña
Paloma	/	Milano
Dulzura	/	Amargura

5.1.4.3 Unidad del poema

Estirpe de palomas, es una oración, un medio de comunicación directa entre el yo lírico y su Creador. Esa postura comunicativa puede explicar la libertad métrica y estrófica del poema. Es notoria la complejidad sintáctica del texto, mediante la cual se evidencia la metáfora psicozoomórfica del poema y que culmina con la afirmación: *Y mi alma de paloma mensajera*. El sentido simbólico cristiano se refleja en la alusión a elementos bíblicos, entre los cuales destaca la significación de la paloma como símbolo del Espíritu Santo y la concepción del mundo como lugar de contaminación y pecado: Sodoma. La última estrofa concluye el texto expresando un sentimiento de dolor del yo poético ante la perpetuación de su especie, que según expresa será alimento de milanos, significando la muerte de la inocencia ante el pecado.

5.1.5 Análisis de: *Cadenas*

*Cadenas*²²

Se sosegó la bestia. Dios mío, ¡qué alegría!
Y al sosegarse, el alma doliente que en mí había
con fatigado vuelo voló hacia su Señor;
y cuando estuvo cabe sus plantas de azucenas,
besólas amorosa. ¡Y le pidió cadenas
para guardar el monstruo que había en su interior!

1934

²²

Llama y el Rubén poseído por el Deus, (1934), página 29.

5.1.5.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

El poema *Cadenas*, está compuesto de seis versos alejandrinos (catorce sílabas), de rima perfecta, por lo que constituye una sextina: seis versos de arte mayor, acentos en la cuarta y sexta sílaba, con la rima frecuentemente utilizada en la sextina o sexta rima: AABCCB. Algunas líneas versuales se dividen en dos hemistiquios heptasílabos. La rima y sonidos son los siguientes:

Verso	Rima	Sonido
Primero	A	ía
Segundo	A	ía
Tercero	B	or
Cuarto	C	enas
Quinto	C	enas
Sexto	B	or

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ Léxico

Los verbos utilizados señalan acciones realizadas en el pasado: se sosegó, había, voló, pidió. Pueden señalarse tres sustantivos relacionados con animales: bestia, vuelo, monstruo.

➤ Estructura sintáctica

Predicado	Sujeto
Se sosegó	la bestia.

Nexo	Proposición	Núcleo de predicado	Circunstancial
Y	al sosegarse	voló	hacia su Señor:

Nexo	Objeto Indirecto	Núcleo de predicado	Objeto directo	Proposición subordinada circunstancial
¡Y	le	pidió	cadenas	para guardar el monstruo que había en su interior!

➤ **Equivalencias metafóricas**

Bestia	=	inquietud, violencia
Alma	=	espíritu
Dios, Señor	=	amor
Cadenas	=	freno, atadura.

➤ **Hablante lírico**

El poema muestra al yo lírico singular expresando su alegría ante la acción del personaje poético: bestia. Además, el hablante lírico informa sobre las acciones ejecutadas por su alma doliente, presentada mediante la acción de los verbos: voló (como un ave), besó y pidió. A pesar de que el yo lírico se refiere a *la bestia*, (ella), y su alma doliente, (también ella), de manera directa indica que se refiere a su interioridad espiritual: “el alma doliente que en mi había” “el monstruo doliente que había en su interior”.

5.1.5.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

El análisis del vocabulario utilizado permitió señalar tres sustantivos cargados de significación zoofomórfica: bestia, monstruo y vuelo (relacionado con aves). Además, debe indicarse que la palabra “cadenas”, en el contexto del poema se refiere al encadenamiento de la bestia o monstruo que habita el interior del hablante lírico. Bestia y monstruo presentan equivalencia significativa al expresar idea de seres extraordinarios y fantásticos opuestos a los planos espirituales y humanos. Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de Símbolos*, únicamente define a la bestia desde una perspectiva apocalíptica, en los siguientes términos:

Bestia Apocalíptica. La materia en involución, como serpiente o dragón, como adversaria del espíritu y perversión de las cualidades superiores. (30: 106-107)

El *Diccionario de Símbolos* de Chevalier profundiza en los aspectos bíblicos y subconscientes referidos a “monstruo”, en los siguientes términos:

4. En la tradición bíblica el monstruo simboliza las fuerzas irracionales: posee las características de lo informe, lo caótico, lo tenebroso, lo abismal. El monstruo aparece pues como desordenado, desmedido, evoca el período anterior a la creación del mundo. Ezequiel (1.4) habla de sus cuatro aspectos: se manifiesta en la tempestad, con un grueso nubarrón y un haz de fuego; parece significar los cuatro vientos cardinales (Ez 1.17). Es la tormenta, con sus nubes sombrías, el trueno y los relámpagos. [...]. También cada hombre entraña su propio monstruo o con el cual debe constantemente luchar. El monstruo siembra terror allí donde aparece y el hombre lo afronta a cada instante.

6. [...]. Aunque los monstruos representan una amenaza exterior, revelan también un peligro interior: son como las fuerzas asquerosas de un ser pervertido. Proceden de una cierta angustia, de la cual son imágenes pues la angustia es un estado convulsivo, compuesto de las actitudes diametralmente opuestas: «la exaltación deseosa y la inhibición temerosa». Generalmente surgen de la región subterránea, de las cavidades, de los antros sombríos [...]. (33: 721-722).

En cuanto a *cadenas*, Chevalier y Biederman, en sus respectivos diccionarios de símbolos, señalan su relación con acepciones cristianas:

Cadenas. Símbolo de lazos y las relaciones entre el cielo y la tierra y de modo general entre dos extremos de los seres. (33: 226-227)

Cadena, ante todo es símbolo de encarcelamiento y esclavitud, o de haber sido vencido. Así en la iconografía cristiana a menudo se presenta al diablo encadenado en el abismo, después del juicio final de los tiempos, pero también las cadenas que un día tuvieron preso a San Pablo se convierten en símbolo, en este caso, de liberación de la persona fiel mediante la intervención divina. (22: 80)

➤ **Simbolismo bíblico**

Como se indicó anteriormente, el sustantivo “bestia” implica connotaciones cristianas, pues en la Biblia, especialmente en el *Apocalipsis* de San Juan, se describe a la bestia como símbolo de pecado, perdición de la humanidad e irreverencia hacia Dios. La conexión significativa entre la bestia y el diablo es indiscutible. En el Apocalipsis de Juan se describe a la bestia y sus acciones con características animales, en la siguiente forma:

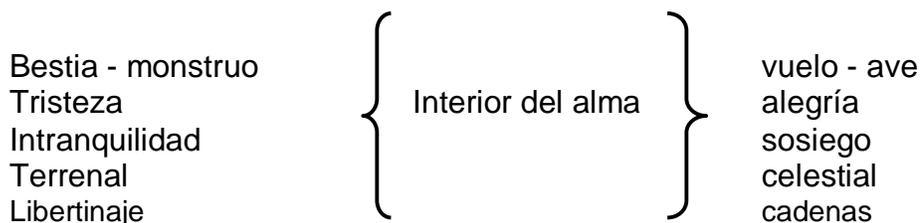
Apocalipsis 13: 1-11

Y vi surgir del mar a una bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas, y en sus cuernos diez diademas, y en sus cabezas títulos blasfemos. La Bestia que vi se parecía a un leopardo, con las patas como de oso, y las fauces como fauces de león: y el Dragón le dio su poder y su trono su gran poderío. [...]

Vi luego otra Bestia que surgía de la tierra y tenía dos cuernos como de cordero, pero hablaba como una serpiente. (13: 17-27)

b. Oposiciones binarias

Los principales núcleos de significación señalan las contradicciones en el interior del alma, resueltas al encadenar a la bestia por medio de la intercesión divina.



5.1.5.3 Unidad del poema

El poema *Cadenas* de Rafael Arévalo Martínez, corresponde líricamente a una sextina, formada de versos alejandrinos, divididos en hemistiquios heptasílabos. En ella el yo poético se dirige a su Creador para expresar su alegría por el encadenamiento de la bestia o monstruo que ocupa su alma. El yo lírico, en actitud orante, solicita cadenas a su amoroso Creador para sujetar a su monstruo interior. El texto constituye una composición de carácter cristiano que refleja un cambio de actitud del yo lírico, una transformación del desasosiego pecaminoso, a un estado espiritual de felicidad y paz, derivado de su cercanía a Dios. Es importante señalar la metáfora psicozoomófica, por medio de la cual el yo lírico ofrece la imagen de su propia alma ocupada por el ser deforme e instintivo, bestial, que debe ser encadenado para permitir la cercanía al Creador Supremo.

5.1.6 Análisis de: *Cada cierto tiempo*

*Cada cierto tiempo*²³

A Pedro Arce y Valladares,
con todo cariño.

Cada cierto tiempo, con inmenso dolor,
yo le doy de comer a mi bestia interior.

Y al verla crecida, pienso de esta suerte:
de sed y hambre debo darle muerte.

Mas ella me dice, cuando yo la hostigo:
—Si me das muerte, tú mueres conmigo.

Mi apetito es justo; pura como el Santo
al cielo levanta la bestia su canto.

1934

²³

Llama y el Rubén poseído por el Deus, (1934), página 53.

5.1.6.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

Cada cierto tiempo, consta de ocho versos pareados, dodecasílabos, de rima consonante. Tomás Navarro Tomás, se refiere a este tipo de estrofa en su libro el *Arte del verso* en lo correspondiente a las estrofas de ocho versos u octavas, indicando que el movimiento literario modernista desarticuló la octava presentándola como simple conjunto de versos pareados (54:123); lo cual corresponde exactamente, al caso de *Cada cierto tiempo*. La rima y sonidos del poema son los siguientes:

Versos	Rima	Sonido
Primero y segundo	AA	olor
Tercero y cuarto	BB	uerte
Quinto y sexto	CC	igo
Séptimo y octavo	DD	anto

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ Léxico

Es notorio el uso verbal mediante la conjugación en tiempo presente: doy, pienso, debo, dice, das, mueres, es y levanta, lo cual brinda al poema una carga significativa de dinamismo, además de informar acerca de las acciones ejecutadas por el yo lírico. El poema plantea un diálogo entre el yo lírico y la bestia que habita en el interior del yo.

➤ Estructura sintáctica

En la construcción sintáctica fueron utilizadas proposiciones que integran oraciones compuestas, las cuales coinciden, exactamente, con cada combinación de los cuatro pareados que integran el poema.

Sujeto	Objeto indirecto	Núcleo del predicado	Objeto directo	Objeto indirecto
yo	le	doy	de comer	a mi bestia interior.

Circunstancial	Núcleo del predicado	Objeto directo
De sed y de hambre	debo darle	muerte.

Circunstancial	Núcleo del predicado	Sujeto	Objeto directo
al cielo	levanta	la bestia	su canto.

➤ **Equivalencias metafóricas**

Bestia interior = interioridad del yo.
 Muerte de la bestia interior = muerte del yo.

➤ **Hablante lírico**

El poema presenta un yo lírico singular, que expresa su dolor ante la bestia que habita su interior, con quien entabla un diálogo. Por medio del diálogo, la bestia advierte que su muerte causará, simultáneamente, la propia destrucción del yo. Este tipo de actitud del hablante lírico corresponde a lo que Juan María Calles denomina un *yo* y un *tú líricos escénicos*, en el cual el hablante lírico, (yo lírico singular), cede su voz a uno de sus personajes poemáticos, en ese caso la bestia, estableciendo un proceso de escenificación en el cual se establece el diálogo. (28: 276).

5.1.6.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

El personaje poético con el cual el hablante lírico dialoga es la bestia. Como se indicó en análisis de *Cadenas*, la bestia simboliza el pecado, la destrucción humana, la maldad, perversidad, los bajos instintos, etc., y apocalípticamente, la oposición a Dios y su creación.

b. Oposiciones binarias

Es importante indicar que los pareados iniciales, corresponden a la intención del yo lírico en cuanto a destruir a la bestia; y los dos siguientes, a la respuesta amenazante de la bestia. Los principales núcleos de oposición significativa señalan las contradicciones en el interior del yo lírico, dispuesto a accionar ante la bestia y la consiguiente amenaza de ésta. El yo lírico y la bestia constituyen un solo ser, en el cual, la destrucción de uno acarrearía la destrucción del otro.

Alimento	/	sed y hambre
Vida	/	muerte
cielo	/	tierra
bien	/	mal



5.1.6.3 Unidad del poema

La composición poética, *Cada cierto tiempo*, es una octava de estilo modernista, formada por versos pareados, dodecasílabos de rima perfecta o consonante. La combinación de versos pareados apoya el sentido semántico de poema: la bestia y el yo yendo uno a la par del otro, formando una combinación monstruosa humano-bestial. En el poema, el yo lírico singular expresa su dolor ante el crecimiento de su bestia, sus bajos instintos, reflexiona sobre su posible destrucción, pero la bestia al formar parte de su propio ser, amenaza la existencia del yo lírico. El último pareado expresa la idea de lo natural de la presencia instintiva en el ser humano, de la parte animal del hombre afirmando su derecho a ser:

Mi apetito es justo; pura como el Santo
al cielo levanta la bestia su canto.

El poema ofrece una imagen metafórica en la que, en un solo ser, coexisten lo humano y lo animal, lo racional y lo instintivo, el bien y el mal, como elementos integrantes de la naturaleza humana.

5.1.7 Análisis de: *Mea culpa*

*Mea culpa*²⁴

Puso la uva en mis sensuales labios
grato licor que destiló su pulpa.
En vano fueron prédicas de sabios.
Me embriagué como un necio. Mea culpa.

Gusté de la mujer y su ambrosía
como de dulce y delicada fruta;
y más hambriento mientras más comía
la busqué sin reposo. Mea culpa.

Y la codicia mía, siempre en vela,
me hizo desear la oveja de la viuda
del evangelio; ¡su única ovejuela!
yo tenía un rebaño. Mea culpa.

La bestia que en mi alienta va escondida;
mas si se ve en peligro irrumpe astuta
e implacable, cebándose en la herida
que sus garras abrieron. Mea culpa.

Y va también conmigo una alimaña
pequeña y vil, que en el rencor disfruta;
que si le falta fuerza tiene maña
y es pérfida y mezquina. Mea culpa.

¿En cuál sendero humano he caído?
Ha sido mi alma cruel, soberbia, dura,
y contra toda ley he delinquido.
Me llené de pecado. Mea culpa.

Hasta en mi propio verso yo he pecado
contra el arte. Febril mordí la pulpa
de una manzana verde. Estoy peleado
con el ritmo y con sintaxis. Mea culpa.

¿A qué seguir? Sin número, sin nombre,
son mis faltas de bestia disoluta.
Que me basta decir que soy un hombre
y mi falta es la humana. Mea culpa.

¡Mea máxima culpa!

1934

²⁴ *Llama*, (1934), página 34.

5.1.7.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

Mea culpa consta de treinta y dos versos agrupados mediante ocho cuartetos de rima cruzada (ABAB). Las estrofas presentan las siguientes características del cuarteto denominado *serventesio*²⁵: versos de arte mayor (generalmente endecasílabos), rima consonante cruzada. A continuación se indican las combinaciones de la rima utilizada y sus respectivos sonidos.

Cuarteto	Rima	Sonido
Primero	ABAB	abios/culpa
Segundo	CDCB	ía/uta/culpa
Tercero	EFEB	ela/iuda/culpa
Cuarto	GHB	ida/uta/culpa
Quinto	IDB	maña/uta/culpa
Sexto	JKJB	ido/ura/culpa
Séptimo	LB	ado/culpa
Octavo	MDB	ombre/uta/culpa

²⁵ Su nombre procede del provenzal, se utilizó en la lírica trovadoresca para la composición satírica denominada *serventés*. El *serventesio* no suele utilizarse de forma aislada en las composiciones poéticas, sino combinado con otras estrofas: por ejemplo, en algunos casos, se utilizan los *serventesios* para la elaboración soneto. (87).

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ **Léxico**

El primer elemento evidentemente significativo del texto es la utilización de la expresión *Mea culpa*, que sirve de título al poema; concluye cada uno de los cuartetos y con la cual finaliza el texto poético, con la variante de utilización del adjetivo *maxima* y signos de admiración: ¡Mea maxima culpa! La locución latina, *mea culpa*, se traduce como: culpa mía. El adjetivo *maxima*, equivale a: "mi gran culpa". Esta expresión latina, forma parte de una oración tradicional de la liturgia católica conocida en latín como el *Confiteor*, *Yo confieso* o el *Yo pecador*, en la cual, el individuo reconoce sus debilidades y pecados ante Dios y la comunidad (sus hermanos); admite su naturaleza pecaminosa y solicita la intercesión de la Virgen María, los ángeles y los santos ante Dios. En cuanto a la utilización de sustantivos relacionados con animales, pueden señalarse los cuartetos: tercero, cuarto y quinto, en los que se mencionan: oveja, ovejuela, rebaño, bestia, garras y alimaña, citados todos en una sola oportunidad.

➤ **Estructura sintáctica**

Los cuartetos indicados anteriormente, en los cuales se utilizan sustantivos comunes de animales, constituyen oraciones compuestas por proposiciones, en las cuales pueden señalarse varios predicados.

Nexo	Sujeto	Proposición adyacente adverbial	Objeto indirecto	Núcleo del predicado	Objeto directo
Y	la codicia mía,	siempre en vela,	me	hizo desear	la oveja de la viuda del evangelio

Oración exclamativa unimembre

¡su única ovejuela!

Sujeto	Núcleo predicado	Objeto directo
Yo	tenía	un rebaño.

Sujeto	Proposición	Núcleo del predicado	Predicativo
La bestia	que en mi alienta	va	escondida;

Nexo	Núcleo del predicado	Circunstancial	Sujeto
Y	va	también conmigo	una alimaña pequeña y vil

➤ **Equivalencias metafóricas**

Yo humano = Yo pecador → *Mea culpa*.

➤ **Hablante lírico**

En *Mea Culpa*, el hablante lírico adopta una actitud profundamente intimista, en la cual, por medio del yo lírico singular, se confiesa pecador. La conjugación verbal en pasado, revela las acciones que han provocado la confesión de culpabilidad del yo lírico: “Me embriagué”, “Gusté de la mujer...”, el sexto cuarteto es contundente en la autoacusación:

¿En cuál sendero humano he caído?
Ha sido mi alma cruel, soberbia, dura,
y contra toda ley he delinquido.
Me llené de pecado. Mea culpa.

Incluso confiesa su pecado contra su labor de poeta:

Hasta en mi propio verso yo he pecado
contra el arte. Febril mordí la pulpa
de una manzana verde. Estoy peleado
con el ritmo y con sintaxis. Mea culpa.

5.1.7.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

En el poema *Mea culpa* los sustantivos con cargas significativas relacionadas con animales son básicamente tres: oveja (su variante ovejuela y el colectivo rebaño), bestia y alimaña. Como se indicó en el análisis del poema *Al Colegio de Infantes*, oveja implica pureza, inocencia y es un símbolo utilizado, frecuentemente, en el contexto cristiano. De igual manera, el simbolismo de bestia, con fuerte carga de significación instintiva y de connotaciones negativas fue explicado en el análisis de *Los hombres-lobos*. En lo que respecta a alimaña, la definición brindada por la Real Academia Española es ilustrativa en cuanto a la carga de significación instintiva que representa, incluso, en aplicación a los seres humanos.

alimaña.

(Del lat. animalia, pl. de animal, -ālis, animal).

1. f. animal (ll irracional).

2. f. Animal perjudicial a la caza menor; p. ej., la zorra, el gato montés, el milano, etc.

3. f. Persona mala, despreciable, de bajos sentimientos. (82).

➤ Simbolismo bíblico

El texto presenta una clara alusión bíblica enunciada en el tercer cuarteto, al mencionar a “la viuda del evangelio”:

Y la codicia mía, siempre en vela,
me hizo desear la oveja de la viuda
del evangelio; ¡su única ovejuela!
yo tenía un rebaño. Mea culpa.

La Biblia en el Antiguo y Nuevo Testamento, menciona viudas que pierden a sus únicos hijos y a una viuda que ofrenda lo único que tiene (Marcos 12, 41-44). En relación con el texto del poema, el único pasaje bíblico que alude a una viuda que pierde a su hijo único, luego resucitado por Jesús, es el Evangelio de Lucas (7, 11-16), en la siguiente forma:

Resurrección del hijo de la viuda de Naín.

A continuación se fue a una ciudad llamada Naín. Iban con él sus discípulos y una gran muchedumbre.

Cuando se acercaban a la puerta de la ciudad sacan a enterrar a un muerto, hijo único de su madre, que era viuda; la acompañaba mucha gente de la ciudad. Al verla el Señor tuvo compasión de ella y le dijo: «No llores.»

Y, acercándose, tocó el féretro. Los que lo llevaban se pararon, y él dijo: «Joven, a ti te digo. Levántate.» El muerto se incorporó y se puso a hablar, y él se lo dio a su madre. El temor se apoderó de todos y glorificaban a Dios, diciendo: «Un gran profeta ha surgido entre nosotros.» y «Dios a visitado a su pueblo.» (13: 1432-1433)

b. Oposiciones binarias

La última estrofa del poema puede interpretarse como una conclusión, en cuanto a que, los aspectos contradictorios entre lo humano e instintivo citados a lo largo del poema, corresponden a la naturaleza humana:

¿A qué seguir? Sin número, sin nombre,
son mis faltas de bestia disoluta.
Que me basta decir que soy un hombre
y mi falta es la humana. Mea culpa.

Deleite
Predica de sabios
Ley
Inocencia (oveja, ovejuela,
rebaño)
Arte

{ Ser humano }

culpa
necedad, embriaguez
delito y pecado
bestialidad (bestia, alimaña),
codicia, deseo, perfidia,
maña, mezquindad.
Pecado contra la estética literaria

5.1.7.3 Unidad del poema

El poema *Mea culpa* de Rafael Arévalo Martínez, está formado por ocho cuartetos serventesios, de rima consonante. Cada cuarteto finaliza con la confesión de culpa del yo lírico. La estructuración sintáctica es compleja, formada por oraciones compuestas por proposiciones.

Las primeras siete estrofas declaran los pecados cometidos por el yo lírico, los cuales pueden resumirse mediante el señalamiento de las siguientes “faltas o pecados”: embriaguez, placer sexual, rencor, perfidia, mezquindad y soberbia. En la séptima estrofa el yo lírico alude a su condición de poeta, indicando que, incluso en su creación poética ha pecado, comparando su creación con una manzana verde y su pelea con el ritmo y la sintaxis. La última estrofa expresa que las faltas cometidas son propias de la naturaleza humana del yo lírico.

El hablante lírico recurre a la metáfora psicozoomórfica para presentar su propia alma por medio del simbolismo de tres animales: la oveja (inocencia y pureza) y dos que simbolizan la maldad y el instinto: bestia y alimaña, confesando la integración de lo humano y lo animal en los seres humanos.

5.1.8 Análisis de: *El Pescador*

*El Pescador*²⁶

Ese pez ya llevó el arpón clavado:
es el divino arpón.

Por mucho que haga ese cetáceo herido
a las manos vendrá del pescador.

—¿Y qué clase de herida es la que lleva
que produce a la vez gozo y pasión?

—Esa herida que lleva —tú lo sabes—
es el divino amor.

1947

²⁶ *Por un caminito así*, (1947), página 60.

5.1.8.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

El texto lírico *El Pescador*, es una octava que combina versos de arte mayor y menor: seis versos dodecasílabos con dos octosílabos. Además, combina rima asonante, consonante y versos blancos o sueltos (con medida pero sin rima). La composición no corresponde a las octavas tradicionalmente clasificadas; ésto debido a su libertad métrica y rítmica. De acuerdo a lo expresado por Tomás Navarro Tomás en su obra *Arte del verso*, la combinación de versos octosílabos y docecasílabos es armoniosa. Ejemplifica este tipo de combinación versual con un fragmento de un poema de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Se refiere a este tipo de combinación métrica en la siguiente forma:

11. Octosílabo y dodecasílabo. —Los hemistiquios dactílicos del verso de doce, 6-6, armonizan con los octosílabos. (54: 78).

La rima y sonidos del poema son los siguientes:

Verso	Rima	Sonido
Primero	A	do
Segundo	b	ón
Tercero	A	do
Cuarto	C	ador
Quinto	D	eva
Sexto	B	ón
Séptimo	E	es
Octavo	c	or

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ **Léxico**

En el poema predomina el uso de verbos en tiempo presente: haga, lleva, produce, sabes, es. Solamente un verbo se conjuga en pasado: “llevó” y uno en futuro: “vendrá”. Los últimos cuatro versos constituyen un diálogo: los dos antepenúltimos plantean un cuestionamiento y los dos últimos una respuesta. El sujeto poético del poema es el “pez”, el “cetáceo herido”.

➤ **Estructura sintáctica**

La estructura sintáctica es compleja, connotando un alto grado de intelectualidad. Es importante señalar la importancia del uso de pronombres demostrativos, realizando función de modificadores directos del sujeto: “Ese pez”, “ese cetáceo herido”, “esa herida”.

Sujeto	Circunstancial	Núcleo del predicado	Objeto directo	Predicativo
Ese pez	ya	llevó	el arpón	clavado:

Proposición	Sujeto	Circunstancial	Núcleo del predicado	Circunstancial
Por mucho que haga	ese cetáceo herido	a las manos	vendrá	del pescador.

➤ **Equivalencias metafóricas**

El Pescador = Dios
 Pez/Cetáceo herido = espíritu
 Herida = divino amor
 Arpón = fe

➤ **Hablante lírico**

En el poema *El Pescador*, la conjugación verbal permite determinar variaciones en la actitud del hablante lírico a lo largo del texto. En la primera línea versual, el hablante lírico se refiere al sujeto poético “ese pez”, conjugando el verbo en segunda persona del singular y pretérito: “llevó”, que indica su situación: atrapado, pescado, herido. En los versos siguientes se continúa aludiendo a la segunda persona del singular, pero en actitud enunciativa utilizando el tiempo presente: “por mucho que **haga**” y traslada el tema al futuro: “a las manos **vendrá** del pescador”.

Es importante señalar el uso reiterado de los pronombres demostrativos “ese” (en dos ocasiones) y “esa” (una vez), lo cual indica cercanía del objeto poético con el hablante lírico y con el receptor a quien se habla: el “Tú lírico”, en este caso, indefinido. El hablante lírico concluye el poema por medio de un diálogo en el que se utilizan verbos en presente y un tú, deíctico y reflexivo: “tú lo sabes”, “es el divino amor”. Los últimos versos corresponden a una actitud escénica utilizando el diálogo (claramente indicado por el uso de guiones largos) con un tú lírico indefinido, en vista de que no se indica si se dirige a un él o ella.

Lo anterior permite deducir que, en el poema *El Pescador*, adquiere mayor relevancia la función del receptor, debido a que la actitud del hablante lírico, o emisor, se enfoca en la descripción de la situación del objeto poético, el pez, por lo que el poema puede ser considerado un *retrato*²⁷.

5.1.8.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

El pez y la ballena, o cetáceo, constituyen símbolos cristianos relacionados con el bautismo. El *Diccionario de Símbolos* de Chevalier refiere el simbolismo del pez y el Pescador, en los siguientes términos:

²⁷

Juan María Calles define el *retrato* como un tipo de enunciación en la cual el hablante lírico se limita a describir, desde su subjetividad las acciones de un personaje poético.

Pez.1. El pez es por supuesto el símbolo del elemento agua, en donde vive. Y en fin, como el pez vive en el agua, se proseguirá a veces el símbolo viendo en ello una alusión al bautismo: nacido del agua del bautismo, el cristiano es comparable a un pecesito, a imagen del propio Cristo (Tertuliano, Tratado del Bautismo, I). (33: 823-825)

El pescador de hombres, apelativo dado a san Pedro en el Evangelio, designa aquel que salvará a los hombres de la perdición, el apostol del Salvador, el convertidor. Aquí la pesca es símbolo de la predicación y del apostolado: el pez a pescar es el hombre a convertir. Esto no tiene nada de común con el pez, símbolo de Jesucristo y que procede del vocablo *ikhthus*, que en griego significa «pez»: las cinco letras que componen este término corresponden, como ya hemos indicado a las iniciales de los principales títulos de Cristo: *Iesous Khirstos, Theou Uios Soter* (Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador). Y de hecho, Cristo se representa a menudo, particularmente en las catacumbas por un pez. (33: 822).

Para Juan Eduardo Cirlot, el pez implica renovación, renacimiento y se refiere a los poderes del Pescador sobre la vida, de quien es autor:

El pez es un animal místico y psíquico que vive en la aguas (disolución, pero también renovación y regeneración). El pescador es el hombre capaz, como el médico, de actuar sobre las mismas fuentes de la vida, por el conocimiento que posee de las mismas. (30: 340)

Con simbolismo semejante, el cetáceo o ballena, se relaciona con el agua, pero sobre todo implica el tránsito espiritual en lo abismal y oscuro. Simboliza el paso de la muerte a la vida, de la tierra al cielo. Cirlot explica las aristas simbólicas de la ballena en la siguiente forma:

Ballena. Mundo, cuerpo sepulcro. También considerada como símbolo de lo continente (y ocultante) por esencia. [...] En el mito de Jonás la ballena es el arca de la misma: la entrada de Jonás en la ballena es la entrada en el período de la obscuridad intermedio entre «dos estados o dos modalidades de existencia» (Guénon). Jonás en el vientre de la ballena es el germen de la inmortalidad en el huevo, en la matriz cósmica. La salida de Jonás es la resurrección, el nuevo nacimiento, la restauración de un estado o de un ciclo de manifestación. [...] 3. La ballena es símbolo del continente y atendiendo a su contenido, símbolo del tesoro oculto o del mal amenazante. Contiene siempre la polivalencia de lo desconocido y de lo anterior invisible; es la sede de todos los opuestos que pueden surgir en la existencia. Así se ha comparado su masa ovoide a la conjunción de dos arcos de círculo, que simbolizan el mundo de arriba y el de abajo, el cielo y la tierra. (30: 105).

➤ **Simbolismo bíblico**

Como indican los diccionarios de símbolos citados, tanto el pez como la ballena, forman parte de la iconografía cristiana y figuran en pasajes bíblicos. Los peces son mencionados bíblicamente desde el Génesis, como parte de la creación, en el Éxodo muriendo en el Nilo al convertirse sus aguas en sangre; pero sobre todo, se encuentran referidos en los Evangelios: la pesca milagrosa de Jesús; Jesús obtiene de un pez la moneda para pagar sus impuestos; Jesús come un pescado asado para mostrar su resurrección; varios de sus discípulos fueron pescadores y convertidos en “pescadores de hombres”, etc., por lo tanto, puede afirmarse que el pescador es Jesucristo, Dios. En este sentido, el texto bíblico que en mayor grado se relaciona con el “Pescador” es el llamamiento de los discípulos, Simón Pedro, Andrés Santiago y Juan. El pasaje, mencionado se localiza en Mateo 4: 18-22, Marcos 1: 16-20 y Lucas 5-1-11, e informa como Jesucristo los llama a incorporarse a la tarea evangelizadora, para convertirse en pescadores de hombres (almas):

Mateo 4: 18-22,

Caminando por la rivera del mar de Galilea vio a dos hermanos, Simón llamado Pedro, y su hermano Andrés, echando la red en el mar, pues eran pescadores, y les dice: «Venid conmigo y os haré pescadores de hombres.» Y ellos al instante dejando las redes, le siguieron.

Caminando adelante, vio a otros dos hermanos, Santiago el de Zebedeo y su hermano Juan, que estaban en la barca con su padre Zebedeo arreglando sus redes: y los llamó. Y ellos al instante, dejando la barca y a su padre le siguieron. (13: 1355)

Bíblicamente la ballena, o cetáceo, se menciona en el pasaje en el cual el profeta Jonás, huyendo de la misión que Dios le ha solicitado, en cuanto a anunciar la destrucción de Nínive por la maldad de sus habitantes, se embarca rumbo a Tarsis, y durante el viaje es tragado por una ballena y luego de su oración es devuelto, para realizar la misión que Dios le ha impuesto. Es importante anotar que en los Evangelios, Jesús, retoma el pasaje de Jonás para advertir sobre la incredulidad de su generación, a su mensaje evangelizador. Los pasajes aludidos son los siguientes:

Jonás 2: 1-11

Yahvé hizo que un gran pez se tragase a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches. Jonás oró a Yahve su Dios desde el vientre del pez, diciendo:

En mi angustia clamé a Yahve
y él me respondió;
desde el seno del Seol grité,
y tú me escuchaste.
Me habías arrojado a lo más hondo,
en el corazón del mar,
la corriente me arrastraba:
todo tu oleaje me arrollaba.
Yo me dije: ¡Me has arrojado
de tu presencia!
¿Cuándo volveré a contemplar
tu santo Templo?
Las aguas me asfixiaban el aliento.
el abismo me envolvía,
las algas enredaban mi cabeza.
Bajé hasta los cimientos de los montes,
la tierra se cerró para siempre sobre mí.
Pero tú sacaste mi vida de la tumba,
Yahvé, Dios mío.
Cuando mi aliento desfallecía
me acordé de Yahvé,
y mi oración llegó hasta ti,
hasta tu santo Templo.
Los que adoran falsos ídolos
traicionan su lealtad.
Yo, en cambio, en tono de acción de gracias
te ofreceré sacrificios
y cumpliré los votos que te hice.
¡La salvación viene deYahvé!

Entonces Yahvé ordenó al pez, que vomitase a Jonás en tierra firme. (13: 1304).

Lucas 11: 29-31

Habiéndose reunido la gente, comenzó a decir: "Esta generación es una generación malvada; pide un signo, y no se le dará otro signo que el signo de Jonás. Porque, así como Jonás fue signo para los ninivitas, así lo será el Hijo del hombre para esta generación. La reina del Mediodía se levantará en el Juicio con los hombres de esta generación y los condenará: porque ella vino de los confines de la tierra a oír la sabiduría de Salomón, y aquí hay algo más que Salomón. Los ninivitas se levantarán en el Juicio con esta generación y la condenarán; porque ellos se convirtieron por la predicación de Jonás, y aquí hay algo más que Jonás. (13: 1442).

b. Oposiciones binarias

Los principales núcleos significativos son:

Muerte	/	vida
Tierra	/	cielo
Dolor (herida)	/	gozo y pasión.

5.1.8.3 Unidad del poema

El poema *El Pescador* de Rafael Arévalo Martínez es un texto lírico breve, que presenta libertad en cuanto a rima y métrica. Sin embargo, el ritmo interior del texto se logra mediante los versos dactílicos (acentos rítmicos en tercera y sexta sílaba). A pesar de su brevedad, el poema muestra altos niveles de complejidad sintáctica y funciones del hablante lírico, que van del pasado al presente y futuro, lo cual armoniza totalmente con el tema propuesto en el texto: pasar del pasado al futuro, pasar de la muerte a la vida eterna.

El texto completo representa una metáfora psicozoomórfica, mediante la imagen mística de un pez herido por el arpón de un pescador, imagen que se resuelve simbólicamente en el último verso, lo cual nos brinda la clave para asumir que El Pescador es Dios, que por medio de su divino amor, pesca el espíritu convertido, a pesar de la resistencia que éste pueda presentar. El resultado de la herida, provocará el gozo y la pasión fervorosa del creyente.

5.1.9 Análisis de: *No cortes ninguna risa*

No cortes ninguna risa

No cortes ninguna risa
del tallo donde se irisa
con su dulzura solar,
porque una risa cortada,
por mucho que hagas, con nada
la podrías reemplazar.

Y ata bien tu pena, loba
que la alegría nos roba
y nos muerde el corazón;
que eso es el alma que deja
que robe a otra alma, su queja,
la gracia como un ladrón.

Y que tu palabra pierda
esa aspereza de cerda
que nos lastima al pasar;
y que se vuelva tan suave
como el plumaje de un ave,
como la seda, al tocar.

Que mientras que los vocablos
como si fueran venablos
la capacidad de herir
no pierdan, cual don siniestro,
ante la faz del maestro
no se puede el alma erguir.

Diciembre de 1943

No cortes ninguna risa

No cortes ninguna risa
del tallo donde se irisa
con su dulzura solar,
porque una risa cortada
por mucho que hagas con nada
la podrías reemplazar

Y ata bien tu pena, loba
que la alegría nos roba
y nos muerde el corazón;
loba es el alma que deja
que robe a otra alma, su queja,
la **calma** como un ladrón.

Y que tu palabra pierda
esa aspereza de cerda
que nos lastima al pasar;
y que se vuelva tan suave
como el plumaje de un ave,
como la seda, al tocar.

Que mientras que los vocablos
como si fueran venablos
la capacidad de herir
no pierdan, cual don siniestro,
ante la faz del maestro
no se puede el alma erguir.

1947

Nota:

El texto fechado: “Diciembre de 1943”, fue publicado en *Por un caminito así*, (1947), página 61. El fechado “1947”, fue publicado en *Poemas de Rafael Arévalo Martínez*, (1965), página 45. La diferencia entre ambos textos, radica en dos palabras de la segunda estrofa, que se han resaltado con negrilla, para propósito del análisis (“loba” y “calma”). El texto analizado corresponde a la publicación fechada “1947”.

5.1.9.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

El poema *No cortes ninguna risa*, consta de 24 versos agrupados en cuatro sextinas, o sextillas de arte menor (versos octosílabos), la rima perfecta es la combinación acostumbrada en las sextinas: AABCCB.

Sextina	Rima	Sonido
Primera	AABCCB	isa, ar, ada
Segunda	DDEFFE	oba, ón, eja
Tercera	GGHIIH	erda, asar, ave
Cuarta	JJKLLJ	ablos, ir, estro

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ Léxico

El poema, redactado en tiempo presente, menciona en sus sextinas centrales tres sustantivos de significación zoomórfica: loba, cerda y ave.

➤ Estructura sintáctica

En las sextinas se evidencia la utilización de proposiciones y construcciones comparativas. A continuación se analizan las estructuras sintácticas en donde se sitúan los sustantivos de significación zoomórfica:

Nexo	Núcleo del predicado	Predicativo	Objeto directo	Proposición	Proposición
Y	ata	bien	tu pena loba	que la alegría nos roba	y nos muerde el corazón;

Predicativo	Núcleo del predicado	Sujeto	Proposición	Complemento comparativo
Loba	es	el alma	que deja que robe a otra alma, su queja, la calma	como un ladrón.

Nexo	Sujeto	Núcleo del predicado	Objeto directo
Y que	tu palabra	pierda	esa aspereza de cerda

Nexo	Objeto directo	Núcleo del predicado	Circuntancial
que;	nos	lastima	al pasar;

Nexo	Núcleo del predicado	Predicativo	Complemento comparativo
y que	se vuelva	tan suave	como el plumaje de un ave, como la seda, al tocar.

➤ **Equivalencias metafóricas**

Loba (muerde, roba, mata)	=	Pena
Cerda	=	palabra
Risa	=	alegría (dulzura, calma)
Ave (plumaje suave, seda)	=	alma
Vocablos	=	venablos ²⁸ (dardos)
Maestro	=	Jesucristo

²⁸

El Diccionario de la Real Academia define venablo como un dardo o lanza. Una segunda acepción es: *Prorrumpir en expresiones de cólera y enojo.* (82)

➤ **Hablante lírico**

En *No cortes ninguna risa*, el hablante lírico “yo lírico plural”, se evidencia mediante el uso de la forma pronominal “nos” en los versos, de la segunda y tercera sextinas:

Y ata bien tu pena, loba
que la alegría nos roba
y nos muerde el corazón;
loba es el alma que deja
que robe a otra alma, su queja,
la calma como un ladrón.

Y que tu palabra pierda
esa aspereza de cerda
que nos lastima al pasar;

El hablante lírico adopta una actitud exhortativa, dirigida a un tú lírico general, que no muestra morfemas que indiquen género. Es un “tú lírico no definido”. Juan María Calles se refiere a este tipo de tú lírico receptor en la siguiente forma:

La función de Hablante lírico se actualiza a través de la patentización del ‘Tú lírico’, en combinación o no con las referencias explícitas al Sujeto lírico. El discurso poético adquiere una evidente dimensión dialógica, que se caracteriza gramaticalmente por la apelación (y, por lo tanto, la inclusión explícita) a la segunda persona del discurso dentro del poema. Se ha venido asociando a la función conativa o apelativa del lenguaje. En efecto, la situación comunicativa adquiere la estructura de una situación dialógica, o conversacional. Puede suceder que ese Tú lírico aparezca:

a) Identificado, y que configure, con respecto al Lector, un texto cerrado y clausurado formalmente, ante el cual el lector se ubica a la manera de un “voyeur”. Es el caso de las apelaciones a figuras como el/la amante, Dios, el amigo, la familia, etc.

B) No identificado, es decir, el Tú interlocutor queda en una situación de latencia, de modo que el texto poético queda abierto y posibilita al lector un ‘teórico’ efecto de ubicuidad (con respecto a su posición) y de ambigüedad (con respecto a la interpretación del texto). (28: 270)

En conclusión, en el poema *No cortes ninguna risa*, se evidencia que la voz del hablante lírico, “yo lírico plural”, adopta una actitud apelativa dirigida al “Tú lírico singular indefinido”, actitud asociada a la función conativa o apelativa del lenguaje.

5.1.9.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

El poema *No cortes ninguna risa*, incluye en su texto el nombre de tres animales: loba, cerda y ave, los cuales representan diversos simbolismos. Como se indicó en el análisis del poema *Al Colegio de Infantes*, las aves -con excepción de las aves de rapiña- representan las relaciones entre el cielo y la tierra; simbolizan a las almas, los estados espirituales y la cercanía con el Creador.

En cuanto a loba²⁹, sabemos que estos animales simbolizan: pecado, salvajismo, instinto, enemigo diabólico, maldad. Por su parte, los cerdos representan otro tipo de conceptos relacionados con los deseos impuros, y bíblicamente, connotan significaciones afines con: pecado, ignorancia, suciedad, lujuria y lo satánico. Chevalier refiere el simbolismo del cerdo:

El cerdo es casi siempre símbolo de las tendencias oscuras, en todas las formas que éstas revisten, de ignorancia, de gula, de lujuria y egoísmo. No se puede olvidar a este respecto la parábola evangélica de las perlas echadas a los cerdos, imágenes de las verdades espirituales incosideradamente reveladas a los que no son dignos de recibirlas, ni capaces de aprehenderlas. 3. En las leyendas griegas, Circe, la maga tiene la costumbre de metamorfosear en cerdos a los hombres que la importunan con su amor. Otras veces toca a sus invitados con una varita mágica y los transforma en animales viles, cerdos, perros, etc. cada uno conforme a las tendencias profundas de su carácter y naturaleza. (33: 275).

Por su parte Biederman explica el simbolismo del cerdo desde una perspectiva cristiana:

En la iconografía cristiana, se presenta a menudo el exorcismo de Jesús, que sacó a los demonios de los cuerpos de unos poseídos y los hizo entrar en una manada de cerdos, que a continuación se tiraron al mar. El cerdo es símbolo de voracidad e ignorancia y también imagen burlesca del judaísmo (la «sinagoga» es a menudo presentada sobre un cerdo). (22: 99)

²⁹ Véase análisis de *Los hombres-lobos*, en esta tesis.

➤ **Simbolismos bíblicos**

En la Biblia los cerdos son mencionados en el Antiguo y Nuevo Testamento en diversos textos. De acuerdo con los simbolismos referidos en los diccionarios de símbolos, las principales alusiones se refieren a:

- Un precepto de Jesucristo: No profanar las cosas Santas.
- Uno de los milagros de Jesucristo: el exorcismo de los endemoniados.
- Una parábola: El hijo pródigo.

El primer texto acerca de los cerdos y las perlas es citado en Mateo 7: 6.

No profanar las cosas Santas.

No deis a los perros lo que es santo, ni echéis vuestras perlas delante de los puercos, no sea que las pisoteen con sus patas, y después, volviéndose os despedacen. (13: 1359-1360)

El exorcismo de los endemoniados se relata en Mateo 8: 28-33 y Lucas 8: 26-39. A continuación el texto del Evangelio de Mateo.

Los endemoniados gadarenos.

Al llegar a la otra orilla, a la región de los gadarenos, vinieron a su encuentro dos endemoniados que salían de los sepulcros, y tan furiosos que nadie era capaz de pasar por aquel camino. Y se pusieron a gritar: «¿Qué tenemos nosotros contigo, Hijo de Dios? ¿Has venido aquí para atormentarnos antes de tiempo?» Había allí a cierta distancia una gran piara de puercos paciando. Y le suplicaban los demonios: «Si nos echas, mándanos a esa piara de puercos.» El les dijo: «Id.» Saliendo ellos, se fueron a los puercos, y de pronto toda la piara se arrojó al mar precipicio abajo, y perecieron en las aguas. Los porqueros huyeron, y al llegar a la ciudad lo contaron todo y también lo de los endemoniados. Y he aquí que toda la ciudad salió al encuentro de Jesús y, en viéndole, le rogaron que se retirase de su territorio. (13: 1362).

La parábola es referida en Lucas 15:15.

El hijo perdido y el hijo fiel: «El hijo pródigo.»

Dijo: «Un hombre tenía dos hijos; y el menor de ellos dijo al padre: 'Padre, dame la parte de la hacienda que me corresponde'. Y él les repartió la hacienda. Pocos días después el hijo menor lo reunió todo y se marchó a un país lejano donde malgastó su hacienda viviendo como un libertino.

«Cuando se lo había gastado todo, sobrevino un hambre extrema en aquel país, y comenzó a pasar necesidad.

Entonces, fue y se ajustó con uno de los ciudadanos de aquel país, que le envió a sus fincas a apacentar puercos. Y deseaba llenar su vientre con las algarrobas que comían los puercos, pero nadie se las daba. Y entrando en sí mismo, dijo: '¡Cuántos jornaleros de mi padre tienen pan en abundancia, mientras que yo aquí me muero de hambre! Me levantaré, iré a mi padre y le diré: Padre, pequé contra el cielo y ante ti. Ya no merezco ser llamado hijo tuyo, trátame como a uno de tus jornaleros.' Y, levantándose, partió hacia su padre.

«Estando él todavía lejos, le vió su padre y, conmovido, corrió, se echó a su cuello y le besó efusivamente. El hijo le dijo: 'Padre, pequé contra el cielo y ante ti; ya no merezco ser llamado hijo tuyo.' [...] (13: 1448-1449)

La última estrofa del poema concluye las ideas expresadas con anterioridad por el hablante lírico. Afirma que el alma no podrá erguirse ante la faz del maestro, si no se ha perdido la dureza de la expresión. En el contexto cristiano Jesucristo es considerado el Maestro. En numerosos pasajes bíblicos es llamado "el Maestro". Jesús mismo se denomina y afirma maestro en el Evangelio de Juan 13:13, pasaje en el cual, durante el lavamiento de pies a sus discípulos, brinda ejemplo de la actitud de servicio que debe prevalecer entre sus seguidores:

Juan 13: 12:15

Después que les lavó los pies, tomó sus vestidos, volvió a la mesa, y les dijo: « ¿Comprendéis lo que he hecho con vosotros? Vosotros me llamáis 'el Maestro' y 'el Señor', y decís bien, porque lo soy. Pues si yo, el Señor y el Maestro, os he lavado los pies, vosotros también debéis lavaros los pies unos a otros. Porque os he dado ejemplo, para que también vosotros hagáis como yo he hecho con vosotros. (13: 1493)

b. Oposiciones binarias

Pena	=	Loba (muerde, roba, mata)	/	Alma = Ave
Tristeza			/	alegría
Penas			/	risa
Queja			/	calma
Cerda = palabra		dolor,	/	alegría
Aspereza,			/	suavidad
Siniestro: mal			/	Maestro: bien

5.1.9.3 Unidad del poema

No cortes ninguna risa, es un texto lírico que presenta armonía estrófica y métrica: cuatro sextinas octosílabas con rima perfecta. En su estructura sintáctica prevalecen las proposiciones y los comparativos. La enunciación del hablante lírico es exhortativa dirigida hacia la segunda persona del singular, tú, y referida a la risa, manifestación física de la alegría. La risa se presenta como portadora de dulzura y calma para el alma. El texto concluye indicando que si los vocablos son hirientes y capaces de lastimar el alma, ésta no podrá presentarse, erguirse, ante su Creador, el Maestro.

El texto, en tono exhortativo dirigido a un tú lírico indefinido presenta metafóricamente a las almas mediante imágenes zoomórficas: lobas y cerdas, solicitando que la amargura del alma no agreda con palabras hirientes a otra alma. Requiere la transformación de la expresión dura y agresiva, en buen trato, comparado con la suavidad del plumaje de un ave o de la seda. El hablante lírico advierte, que si no se pierde la dureza del alma y la palabra, no podrá ser posible la presentación ante el Ser Supremo.

En conclusión puede afirmarse que el poema *No cortes ninguna risa*, por medio de simbolismos cristianos, plantea un llamado a conversión del alma y las actitudes, mediante acciones positivas.

5.1.10 Análisis de: *Aves de presa*

*Aves de presa*³⁰

Te quiero porque te quiero,
eres loca y egoísta y eres envidiosa; pero
como yo soy implacable también, por eso te quiero.

Las dos crueles, las dos malas,
nuestras almas poderosas tienden con fuerza las alas,
una de la otra en pos;
una idéntica embestida
tenemos ante la vida
de aves de presa los dos.

De una misma condición
ha surgido nuestra unión.

En nuestro enlace existe algo de un consorcio de bandidos,
de un consorcio malhechor;
estamos los dos unidos
porque igual naturaleza necesita todo amor.

Nuestra unión tiene apariencia del abrazo de las fieras;
nos hacemos mutuo daño;
pero después nos buscamos, aun con trazas lastimeras
de nuestro anterior engaño.

Te conozco; me conoces; pero hoy ven, cura esta herida;
mañana la harás más grande, dulce daño de mi vida.

³⁰ *Por un caminito así* (1947), página 112.

5.1.10.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

El poema *Aves de presa*, consta de 21 versos; de éstos, nueve son de arte mayor (16 sílabas) y doce de arte menor (8 sílabas). Los versos se encuentran agrupados en seis estrofas de rima perfecta. Las estrofas varían en cuanto al número de versos que agrupan, que van desde un sexteto hasta pareados. Los versos de arte mayor debido a su extensión se dividen en hemistiquios de ocho sílabas. La combinación estrófica y el uso de versos de arte mayor y menor, refleja la intención de presentar un poema de tipo visual, en el cual la disposición tipográfica del texto apoye el mensaje poético, y por consiguiente, la imagen que se desea presentar: dos aves volando paralelamente. A continuación se presenta el texto sombreado con el fin de apreciar visualmente los versos más largos a manera de alas extendidas siendo, aún más largas las de las últimas tres estrofas. En este mismo sentido, también es importante señalar, el segundo verso del sexteto, el cual termina con la palabra “alas”: nuestras almas poderosas tienden con fuerza las alas.

Te quiero porque te quiero,
eres loca y egoísta y eres envidiosa; pero
como yo soy implacable también, por eso te quiero.

Las dos crueles, las dos malas,
nuestras almas poderosas tienden con fuerza las alas,
una de la otra en pos;
una idéntica embestida
tenemos ante la vida
de aves de presa los dos.

De una misma condición
ha surgido nuestra unión.

En nuestro enlace existe algo de un consorcio de bandidos,
de un consorcio malhechor;
estamos los dos unidos
porque igual naturaleza necesita todo amor.

Nuestra unión tiene apariencia del abrazo de las fieras;
nos hacemos mutuo daño;
pero después nos buscamos, aun con trazas lastimeras
de nuestro anterior engaño.

Te conozco; me conoces; pero hoy ven, cura esta herida;
mañana la harás más grande, dulce daño de mi vida.

A continuación se indican el número de versos y sonidos de la rima utilizados:

Estrofa	Rima	Sonido
Terceto	aAA	ero
Sexteto	bBcddc	alas, os, ida
Pareado	ee	ón
Cuarteto	FgfG	idos, or
Cuarteto	HiHi	eras, año
Pareado	JJ	ida

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ **Léxico**

Los sustantivos comunes relacionados con animales se localizan en la segunda y quinta estrofa, integrados a oraciones compuestas de proposiciones, siendo éstos: alas, embestida, aves de presa y fieras.

➤ **Estructura sintáctica**

Prevalece la redacción en tiempo presente acompañada de pronombres personales átonos: te quiero, te conozco, me conoces, etc.; solamente se utilizó en el primer pareado la forma no personal en participio: “ha surgido” y en el último pareado un verbo en futuro: mañana la harás más grande. Las estructuras sintácticas en las que se localizan los sustantivos relacionados con animales son las siguientes:

Aposición	Sujeto	Núcleo del predicado	Circunstancial	Objeto directo	Circunstancial
Las dos crueles, las dos malas,	nuestras almas poderosas	tienden	con fuerza	las alas,	una de la otra en pos;

Objeto directo	Núcleo del predicado	Circunstancial	Proposición	Sujeto
una idéntica embestida	tenemos	ante la vida	de aves de presa	los dos.

Sujeto	Predicado	Objeto directo
Nuestra unión	tiene	apariencia del abrazo de las fieras;

➤ **Equivalencias metafóricas**

Nosotros	=	Aves de presa
Nuestras almas	=	Aves de presa
Nuestra unión	=	Abrazo de las fieras

➤ **Hablante lírico**

En el poema *Aves de presa*, la función del hablante lírico se desplaza del yo lírico singular: “yo soy implacable”, al yo lírico plural (tú y yo = nosotros): “nuestra unión”, “nuestro enlace”. Juan María Calles denomina a este tipo de desplazamiento del “yo” al “nosotros”, como *imagen en el espejo* (28: 255). El yo plural, del tipo *imagen en el espejo*, consiste en un desdoblamiento reflejo del yo al tú, con el fin de proyectar en el tú reflexivo, la imagen que el yo tiene de sí mismo. La primera estrofa del poema es ilustrativa de este tipo de desplazamiento, especialmente cuando expresa: “pero como yo soy implacable también”:

Te quiero porque te quiero,
eres loca y egoísta y eres envidiosa; pero
como yo soy implacable también, por eso te quiero.

En este punto es importante señalar la actitud del hablante lírico, que se dirige al tú lírico, -en este caso femenino-: eres loca, eres envidiosa, evidenciando una apelación literaria amorosa:

Te conozco; me conoces; pero hoy ven, cura esta herida;
mañana la harás más grande, dulce daño de mi vida.

5.1.10.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

Como se indicó en el análisis del poema *Estirpe de Palomas*, las aves de presa, o aves de rapiña simbolizan la astucia, la ferocidad, la crueldad. En el contexto del poema, los adjetivos con los cuales son caracterizadas señalan únicamente aspectos axiológicamente negativos: egoísmo, envidia, crueldad, maldad, ferocidad, además, de las construcciones: “consorcio de bandidos”, “abrazo de las fieras”. De igual manera, el uso del sustantivo “fieras” evoca significados relacionados con el instinto y lo salvaje.

b. Oposiciones binarias

En el caso de *Aves de presa*, las oposiciones significativas del poema son mínimas, derivadas de la postura del yo lírico plural reflejo (yo + tú = nosotros). Básicamente, la principal oposición significativa se presenta en el último pareado: dulce daño, del cual puede deducirse:

Dolor, herida, daño / dulzura del amor

5.1.10.3 Unidad del poema

El poema *Aves de presa*, presenta una distribución estrófica y métrica que combina versos de arte mayor y menor, de rima perfecta, que sugieren, por su misma distribución tipográfica, dos aves volando, lo cual constituye un apoyo visual al mensaje poético planteado.

Aves de presa, es uno de los poemas, en el cual el yo lírico expresa claramente su visión zoomórfica de las almas, convertidas en aves rapaces. El yo lírico plural, presenta las imágenes de su propia alma y la de su amada convertidas en aves de rapiña, dañándose mutuamente. El motivo amoroso planteado por el yo lírico es desmitificado, al presentar su propia alma y la de su amada como parte de una misma especie, calificando a ambos como seres locos, egoístas y envidiosos. La reiteración adjetiva es importante en la unión de las dos almas: las dos crueles, las dos malas. La unión es calificada por el yo lírico amante como perjudicial “consorcio de bandidos” pero, al mismo tiempo, deseada por el amante:

nos hacemos mutuo daño:

pero después nos buscamos [...]

Te conozco; me conoces; pero hoy ven, cura esta herida;

En conclusión puede afirmarse que, semánticamente, el tema amoroso es presentado desde una perspectiva psicozomórfica: animal, instintivo, violento.

5.1.11 Análisis de: *Colegialas*

*Colegialas*³¹

Pasan, bullen por las calles que circundan a la escuela, un turbión de colegialas que penetran en las aulas, donde cruzan sus vocablos los exóticos idiomas, y se sientan en las bancas, bulliciosas y ligeras, cual parvadas de palomas, que vistieran los encantos de sus cuerpos adorables con las plumas de sus alas. Quedan presos sus sonrisas, su piar de pajarillos encerrados en las salas; pero guardan los sabores, en sus bocas primorosas, cual minúsculas redomas, como guardan los burriones¹ en su picos los perfumes y las pieles de las pomas de los besos que robaron a sus labios los mancebos, vacilando en las escalas. Ha cesado ya la clase: se le abrieron las prisiones a la alegre, bella tropa; algo cruje como risa de papeles alcahuetes que se ocultan en su ropa: en las bolsas de los blancos delantales, engañando al haz de gafas que las veía, escondieron las misivas que les dieran los mancebos ya a la puerta de la escuela. Y al compás de la gangosa voz del dómine severo que a marchar recto a su casa las exhorta canta el canto de las sedas, canta el himno de los rasos su adorable falda corta.

¹ Colibríes.³²

Octubre 1909

³¹ *Poemas de Rafael Arévalo Martínez* (1965), página 20. También fue publicado en: *Poemas* (1958), página 22 y *Obras Escogidas. Prosa y Poesía. 50 años de vida literaria* (1959), página 459.

³² La nota aclaratoria sobre los burriones o colibríes, se encuentra en las tres publicaciones indicadas en la nota de pie anterior.

5.1.11.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

El texto poético *Colegialas*, está formado por catorce versos de veinticuatro sílabas (versos amétricos). Cada uno de los versos se divide en tres hemistiquios de ocho sílabas que se marcan mediante acentos, dos puntos y comas. Los catorce versos combinan su rima perfecta a manera de soneto: ABBA, ABBA, CCD, EFF. Tomás Navarro Tomás, en su obra *el Arte del verso*, se refiere a este tipo de composición -de versos extremadamente largos- como característica del modernismo:

El modernismo por su parte se esforzó en componer el soneto en toda clase de metros, desde los más breves, hasta los de veinte. No corresponde al objeto de este libro presentar muestras de todas estas experiencias. (54: 136-137).

El poema no presenta división estrófica³³, sin embargo, mediante la rima pueden establecerse la siguiente organización versual:

Estrofa	Rima	Sonido
Primero y segundo cuarteto	ABBA	alas, omas,
Primer terceto	CCD	opa, ía
Segundo terceto	EFF	ela, orta

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ Léxico

El poema se encuentra redactado en tiempo presente. La abundante utilización de verbos brinda dinamismo a la composición: pasan, bullen, guardan, canta. Los sustantivos zoomórficos utilizados para referirse a las colegialas se relacionan con aves: “parvada de palomas”, “plumas de sus alas”, “piar de pajarillos”, “burriones” y “picos”.

³³ Publicado en tres poemarios distintos de igual manera, sin el tradicional espacio que limita una estrofa de la otra.

➤ **Estructura sintáctica**

Las estructuras sintácticas en las cuales se utilizaron descripciones zoomórficas de aves son las siguientes:

Núcleos de predicado	Circunstancial	Sujeto
Pasan, bullen	por las calles que circundan a la escuela,	un turbión de colegialas.

Nexo	Objeto directo	Núcleo de predicado	Circunstancial	Predicativo	Complemento comparativo
y	se	sientan	en las bancas,	bulliciosas y ligeras,	cual parvadas de palomas,

Proposición	Sujeto	Modificador directo	Circunstancial
que vistieran	los encantos	de sus cuerpos adorables	con las plumas de sus alas.

Núcleo de predicado	Predicativo	Sujeto compuesto	Circunstancial
Quedan	presos,	sus sonrisas su piar de pajarillos	encerrados en las salas;

Nexo adversativo	Núcleo de predicado	Objeto directo	Circunstancial	Complemento comparativo
pero	guardan	los sabores,	en sus bocas primorosas,	cual minúsculas redomas,

Nexo comparativo	Núcleo de predicado	Sujeto	Circunstancial	Objeto directo
como	guardan	los burriones	en su picos	los perfumes y las pieles de las pomas

➤ **Equivalencias metafóricas**

Colegialas	=	parvada de palomas, colibríes (burriones)
Vestidos	=	plumas de alas
Sonrisas	=	piar de pajarillos
Bocas	=	picos
Clases (aulas)	=	jaulas
Maestro	=	dómine
Mancebos	=	namorados

➤ **Hablante lírico**

La actitud del hablante lírico es enunciativa, asumiendo el papel de presentador que utiliza elementos propios de la narratividad (abundante utilización de verbos), para caracterizar y describir a sus personajes poéticos. El hablante lírico observa a los personajes en sus acciones y se refiere a ellos mediante la tercera persona, plural, femenino: ellas, las colegialas. Esta modalidad lírica corresponde a lo que Juan María Calles denomina un “retrato” (28: 282), el cual define como un discurso lírico descriptivo, en el cual se utiliza abundante adjetivación para describir a los personajes poéticos, en este caso: bulliciosas, ligeras, de bocas primorosas.

5.1.11.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

Como en poemas analizados previamente, en *Colegialas* las aves ocupan un lugar preponderantemente simbólico. La metáfora del poema presenta la imagen de los personajes poéticos mediante imágenes zoomórficas: “cual parvada de palomas”, “las plumas de sus alas”, “su piar de pajarillos”. En el caso de *Colegialas* las aves aludidas son los colibríes o burriones, que sugieren la idea de inquietud, movimiento, bullicio y alegría.

En cuanto a los simbolismos de los colibríes, puede indicarse que este tipo de aves, las más pequeñas de su especie, tiene numerosas significaciones: son símbolos de las almas, del mundo femenino, portadoras de buenas noticias, aves del amor, de la juventud, del movimiento continuo, de la dulzura, (por alimentarse de la miel de las flores) y mensajeras divinas. En la cultura azteca, además de ser consideradas afrodisiacas, alcanzaron variados simbolismos representando la dualidad: amor/guerra, miel/sangre.

b. Oposiciones binarias

Debido a la modalidad adoptada por el hablante lírico, como presentador de una escena, en la cual se limita a retratar a las colegialas, como un “turbión”, un numeroso conjunto de aves saliendo de sus aulas, luego de concluidas las clases, no existe planteamiento de una tensión significativa de oposiciones semánticas. El hablante lírico se circunscribe a la descripción subjetiva del hecho poético y la comparación entre las colegialas y las aves.

5.1.11.3 Unidad del poema

El análisis métrico de *Colegialas*, muestra que se trata de un soneto modernista, en el cual, la no utilización de los tradicionales espacios divisorios entre estrofas evidencia la intencionalidad de presentar, tipográficamente, los versos como un grupo compacto, lo cual concuerda con la temática del poema, en el cual se presenta el *retrato* de un grupo de colegialas saliendo de su establecimiento educativo, luego de concluidas las clases. La escena es plasmada mediante la imagen zoomórfica deavecillas escapando de sus jaulas (las clases) escondiendo entre sus vestidos, los mensajes amorosos de sus enamorados y siendo vigiladas por un severo Maestro.

5.1.12 Análisis de: *Malas bestias*

Malas bestias³⁴

Malas bestias somos, Señor. ¡Qué nos cuesta
marchar por la senda de acuerdo con Vos!
Sobre cuatro patas parece que vamos
y no merecemos marchar sobre dos.

¡Qué orgullo es el nuestro! Es un carnicero
de garra afilada la palabra cruel.
Si al pasar rozónos el manso cordero
dolorosas frases clavamos en él.

Dejamos las almas oscuras y tristes.
Cándidas palomas huyen con horror.
Señor, somos lobos; Señor, somos tigres;
Y en torno esparcimos angustia y dolor.

Otras veces somos cerdos satisfechos.
La lujuria prende su cebo fatal,
y sobre pantanos están nuestros lechos
sin ver que vivimos sobre un lodazal.

La siquis divina parece reclusa
en lo más oscuro de bestia feroz,
porque la llevamos cobarde y herida
y con nuestras voces callamos su voz.

Malas bestias somos, Señor. ¡Qué nos cuesta
marchar por la senda de acuerdo con Vos!
Sobre cuatro patas parece que vamos
y no merecemos marchar sobre dos.

1914

³⁴

Poemas de Rafael Arévalo Martínez (1965), página 169.

5.1.12.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

Malas bestias, consta de 24 versos dodecasílabos, agrupados mediante seis cuartetos que combinan rima asonante (el primer cuarteto se repite como cuarteto que concluye el poema) y consonante cruzada el resto de estrofas. El primer cuarteto presenta características similares a los cuartetos endecasílabos cacterísticos de la poesía romántica. Tomás Navarro Tomás, señala los efectos semánticos de este tipo de cuarteto, que en el caso de *Malas bestias* fue construido con versos dodecasílabos:

22. La poesía romántica dio preferencia a la variedad del cuarteto endecasílabo con rima aguda en los versos segundo y cuarto, AÉAÉ, cuyo efecto ayuda a subrayar el tono enérgico y dramático. (54: 102)

Los restantes cuatro cuartetos constan de versos dodecasílabos, divididos en hemistiquios hexasílabos trocaicos, de rima consonante cruzada y acentos en las sílabas impares característicos de las composiciones románticas y modernistas. La rima y sus respectivos sonidos son las siguientes:

Cuarteto	Rima	Sonido
Primero y sexto	ABBB*	esta , os
Segundo	CDDC	ero, él
Tercero	EFEF	ístes, or
Cuarto	GHGH	echos,al
Quinto	IJIJ	ida, oz

* Asonante

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ Léxico

Los sustantivos que aluden a significados relacionados con animales, en la mayor parte de los casos, se presentan anteceditos o precedidos de calificativos: “malas bestias”, “cuatro patas”, “garra afilada”, “manso cordero”, “cándidas palomas”, lobos, tigres, “cerdos satisfechos” y “bestia feroz”.

➤ **Estructura sintáctica**

Malas bestias se encuentra redactado en tiempo presente. “Somos” se repite en cinco ocasiones y “Señor” en cuatro oportunidades. El poema presenta oraciones afirmativas simples de tono aseverativo, en las cuales el verbo “ser” en el modo indicativo del presente, conjugado en primera persona del plural, “somos”, determina la imagen metafórica del poema en forma clara y directa.

Atributo	Predicado	Vocativo
Malas bestias	somos,	Señor,

Circunstancial	Complemento comparativo	Núcleo de predicado
Sobre cuatro patas	parece que	vamos

Nexo	Núcleo del predicado	Circunstancial
y no	merecemos marchar	sobre dos.

Predicado	Atributo	Sujeto
Es	un carnicero de garra afilada	la palabra cruel.

Circunstancial	Núcleo del predicado	Sujeto	Objeto directo	Núcleo del predicado	Circunst.
Si al pasar	rozónos	el manso cordero	dolorosas frases	clavamos	en él.

Sujeto	Núcleo del predicado	Circunstancial
Cándidas palomas	huyen	con horror.

Vocativo	Predicado	Atributo
Señor, Señor,	somos somos	lobos; tigres;

Circunst.	Predicado	Atributo
Otras veces	somos	cerdos satisfechos.

Sujeto	Predicado	Atributo	Circunstancial
La siquis divina	parece	recluida	en lo más oscuro de bestia feroz,

➤ **Equivalencias metafóricas**

Malas bestias (lobos, tigres, cerdos) = nosotros.
Manso cordero, Siquis Divina = Jesús-Dios
Cándidas palomas = almas inocentes

➤ **Hablante lírico**

Malas bestias es un texto poético, en el cual, el hablante lírico en tono expresivo y altamente subjetivo, se dirige mediante un “yo lírico plural”, (“nosotros” malas bestias), a un “tú lírico” de trascendencia divina: “Vos”, “Señor”, “manso cordero”, “psiquis divina”. Es importante aclarar que el hablante lírico plural no cuestiona, no dialoga con el “tú lírico trascendente” al que se dirige, simplemente asevera mediante oraciones exclamativas:

¡Qué nos cuesta
marchar por la senda de acuerdo con Vos!

¡Qué orgullo es el nuestro!

5.1.12.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

En *Malas bestias*, el hablante lírico adopta una actitud pluralizada incluyéndose en un “nosotros”, para crear la metáfora de las acciones humanas identificada con las acciones de fieras salvajes. Los animales con los cuales se parangona el yo lírico plural son: bestias (acentuando sus significaciones negativas con el adjetivo *malas*); lobos, tigres y cerdos. En contraste de esos comportamientos zoomórficos se encuentran el “manso cordero” y las “cándidas palomas”.

Como quedó consignado en análisis previos, especialmente en *Hombres-lobos*, *Cadenas*, *Cada Cierta tiempo* y *No cortes ninguna risa*, los simbolismos de bestias, lobos y cerdos remiten a valores negativos: pecado, degradación humana, maldad, perversidad, bajos instintos, etc., y apocalípticamente, la oposición a Dios y sus designios. En general los animales salvajes, o feroces, significan el acoso de los instintos y los apetitos carnales. En cuanto al tigre, puede afirmarse que entre sus significaciones más importantes se encuentran la ferocidad, crueldad y violencia de su comportamiento. Chevalier en su *Diccionario de Símbolos*, indica:

Tigre: El tigre evoca generalmente las ideas de potencia y de ferocidad: lo que no implica más que signos negativos. Es un animal cazador, y por ello símbolo de la casta guerrera. Simboliza el oscurecimiento de la conciencia sumergida por la ola de los deseos elementales desencadenados. (33: 995-996)

Por su parte Cirlot subraya su significación ligada a la obscuridad, crueldad e instintividad:

Tigre. Simbólicamente, son equivalentes estas dos definiciones de significado: «Asociado a Dionysos. Símbolo de cólera y de la crueldad». «En China, símbolo de la obscuridad y de la luna nueva». Pues la obscuridad, asimilada siempre a las tinieblas del alma, corresponde al estado que los indús denominan *tamas*, en el simbolismo del nivel, y al desenfreno de todas las potencias inferiores de la instintividad. (30: 407)

Las positivas implicaciones significativas de “palomas” y “cordero” como símbolos de pureza, mansedumbre y espiritualidad, pueden comprobarse en los respectivos análisis de: *Al Colegio de Infantes* y *Estirpe de palomas*.

b. Oposiciones binarias

Malas bestias	/	Cándidas palomas, manso cordero
Humano	/	Divino
Instinto	/	razón
Maldad	/	bondad

5.1.12.3 Unidad del poema

Con base en el análisis de los aspectos métricos del poema, es posible afirmar que la utilización de doce sílabas, en lugar de los tradicionales versos endecasílabos de los cuartetos, la combinación de rima perfecta e imperfecta y la combinación de rima aguda y grave al final de los versos, son deliberadas señales que refuerzan la metáfora plasmada en el texto lírico: la imperfección humana en todos sus aspectos. La mezcla de lo animal y lo divino, de imperfecto y lo perfecto en los seres humanos.

Sintácticamente el poema presenta una estructuración basada en oraciones simples, aseverativas y directas. Además, muestra oraciones exclamativas que reflejan la queja del yo lírico plural ante el Ser Supremo, por el proceder instintivo que comparte con la humanidad en general. Es importante como elemento de acentuación significativa la preponderante colocación del adjetivo antepuesto al sustantivo: “malas bestias”, “garra afilada”, “bestia feroz”, “dolorosas frases”. Por otra parte, el hablante lírico reconoce el origen de su imperfección: la razón del proceder instintivo de los seres humanos se debe al alejamiento del camino de Dios:

¡Qué nos cuesta
marchar por la senda de acuerdo con Vos!

En conclusión el texto lírico se vale de la metáfora psicozoomórfica de bestias salvajes para describir el alma y las actuaciones humanas, que desviándose del camino trazado por Dios, le causan tristeza y dolor.

5.1.13 Análisis de: *Magia*

Magia³⁵

Yo debo ejercitar la magia mía,
la de mi poesía
así como la abeja hace su miel,
y como suelta el pájaro su trino
y la paloma encuentra su camino
y su grato perfume el clavel.

Y habrás de ver cuando mi magia opera
salir a la existencia toda entera
de la página blanca del papel.
El poeta tiene algo de demiurgo
y como un divino taumaturgo
hace salir su propio mundo dél.

Crea, poeta, al dios que necesitas
y crea los remedios de tus cuitas
así como la abeja hace su miel...

... Dios, que te mira, juega a que se oculta;
cual lanzado por una catapulta,
vas hacia Él.

1947

³⁵

Publicado en *Poemas de Rafael Arévalo Martínez* (1965), página 51.

5.1.13.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

Magia está formado por dieciocho versos, de los cuales: dieciséis son endecasílabos y dos pentasílabos. Los versos se encuentran agrupados en dos sextetos y dos tercetos. La rima de los sextetos es consonante y corresponde a la tradicional de la estrofa de seis versos: AaBCCB. La de los tercetos corresponde a la rima de los últimos tres versos del sexteto, el último verso de los tercetos presenta rima aguda. La rima y sonidos del poema son los siguientes:

Estrofa	Rima	Sonido
Primer sexteto	A, a, B, C, C, B	ía, el, ino
Segundo sexteto	D, D, B, F, F, B	era, el, urgo
Primer terceto	G, G, B	itas,el
Segundo terceto	H, H, b	ulta, el

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ Léxico

El poema presenta una combinación de vocablos comunes y cultos: “demiurgo”³⁶, “taumaturgo”³⁷, “cuitas” (trabajos, ansias, anhelos). Los animales con los cuales se establece comparación son: abeja, pájaro y paloma, además del perfume del clavel. Pájaro y paloma se repiten en una ocasión y abeja en dos. Cabe indicar que, las imágenes zoomórficas utilizadas connotan a seres con alas, con capacidad de vuelo.

³⁶ En la filosofía de los platónicos y alejandrinos: dios creador. En la filosofía de los gnósticos, alma universal, principio activo del mundo. (82)

³⁷ Mago: persona que practica la magia.

➤ **Estructura sintáctica**

Predomina el uso de los verbos en tiempo presente en tono imperativo: “debo”, “crea”, “mira”, lo cual brinda dinamismo al texto. Además, *Magia*, está formado por oraciones compuestas de proposiciones en donde se establece una serie de comparaciones de la acción de ejercitar “la magia” de crear poesía:

Sujeto	Predicado	Objeto directo	Proposición
Yo	debo ejercitar	la magia mía,	la de mi poesía

Nexo comparativo	Sujeto	Predicado	Objeto directo
así como	la abeja	hace	su miel

Nexo comparativo	Predicado	Sujeto	Objeto directo
y como	suelta	el pájaro	su trino

Nexo comparativo	Sujeto	Predicado	Objeto directo
y como	la paloma	encuentra	su camino

Nexo	Objeto directo	Sujeto
y	su grato perfume	el clavel

➤ **Equivalencias metafóricas**

En *Magia*, la poesía como objeto poético adquiere significaciones especiales derivadas de su comparación con elementos de la naturaleza utilizados en el texto. En este sentido puede afirmarse que la poesía, como “magia” implica:

Abeja, miel	=	dulzura.
Pájaro, trino	=	canto
Paloma, camino	=	senda para llegar a Dios.
Clavel, perfume:	=	valor estético.
Poeta	=	creador, mago

➤ **Hablante lírico**

En *Magia*, el hablante lírico se expresa utilizando el yo lírico singular, que a partir del segundo sexteto se dirige y desplaza a un “tú imagen” suya como poeta, a quien invita a: “crear, a hacer salir su propio mundo dél”. Esta modalidad de yo lírico desplazado a tú lírico reflexivo, autocomunicativo, es denominada por Juan María Calles, como “imagen en el espejo”, la cual explica en los siguientes términos:

Se trata del desarrollo por parte del Hablante lírico de un Tú espejular, un “mero montaje o gesto sintáctico, un “tú” –imagen suya, un tú reflexivo-“ (López Casanova 1994: 64). (28: 255)

5.1.13.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

Magia expresa la urgencia subjetiva del hablante lírico por crear poesía. Como evidenció el análisis sintáctico, la creación poética es comparada con la producción de miel de abejas, el trino de los pájaros, el vuelo de la paloma y el perfume producido por el clavel, todos elementos pertenecientes a la naturaleza. Los simbolismos de “pájaros” y “palomas”, (como parte del genérico “aves”) y sus simbolismos, desde la perspectiva positiva generada por los contextos que les rodean, fueron explicados en los respectivos análisis de: *Al Colegio de Infantes*, *Estirpe de paloma* y *Colegialas*.

En cuanto a abeja, dos de sus significaciones más comúnmente conocidas, se relacionan con su laboriosidad y la producción de la miel, elemento asociado a la dulzura. Sin embargo, las connotaciones referidas por Chevalier en su *Diccionario de Símbolos* presentan, de manera amplia y esclarecedora a la abeja relacionada con la palabra y la poesía, además de ser, un emblema cristiano de la dulzura y la misericordia divina:

Abeja. El simbolismo de la abeja se funda esencialmente en la diligencia de este insecto y en la organización de la colmena. Comentando Prov. 6,8 «ve a ver la abeja y aprende cuán laboriosa es», san Clemente de Alejandria añade «Pues la abeja liba de las flores de un todo un prado para únicamente formar una sola miel» [...] El simbolismo de la abeja se encuentra pues por todas partes: sabiduría e inmortalidad del alma. [...].

4. Para los hebreos, la abeja se representa en relación con el lenguaje. Su nombre *dbure*, deriva de la raíz *dbur*, que significa palabra: de donde la relación establecida entre la abeja y el verbo [...]. La abeja simboliza, además, la elocuencia, la poesía y la inteligencia. La leyenda que concierne a Píndaro y Platón (las abejas se habían posado sobre sus labios en la cuna) la recoge Ambrosio de Milán; las abejas rozan sus labios y penetran en su boca. El dicho de Virgilio según el cual las abejas encierran una parcela de la divina inteligencia sigue vivo entre los cristianos de la edad media. [...]. Por la miel y el aguijón, la abeja se considera como el emblema de Cristo: por una parte su dulzura y misericordia; y por otra justicia, en tanto que Cristo juez. La forma del cuerpo de la abeja es significativa. El coselete es la imagen del hombre espiritual, mientras que la parte inferior que contiene el aguijón, se considera carnal. La parte más fina que une la superior e inferior se compara con el astil de una balanza que mantiene un perfecto equilibrio entre el cuerpo y el alma. Los autores de la edad media hacen frecuentes alusiones a los sentidos simbólicos de la abeja. Para Bernardo de Claraval, es el símbolo del Espíritu Santo. (33: 40-42)

Por su parte, Juan Eduardo Cirlot confirma la relación entre la abeja y la elocuencia:

Idea de laboriosidad creación y riqueza derivados de la producción de la miel Biblia: Jueces→Sansón diligencia y elocuencia. (30: 65).

➤ **Simbolismo bíblico**

La miel forma parte de numeros textos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento. Entre las connotaciones relacionadas con “miel” pueden citarse: el pasaje en el cual Sansón, pretende como esposa a una mujer filistea y propone una adivinanza relacionada con un panal de abejas (Jueces: 14). En Apocalipsis 10:9, Juan devora un libro que se convierte en miel en su boca, pero amarga sus entrañas, lo cual se considera símbolo de la nueva evangelización:

El librito devorado

Y la voz del cielo que yo había oído me habló otra vez y me dijo: «Vete, toma el librito que está abierto en la mano del Angel, el que está de pie sobre el mar y sobre la tierra.» Fui donde el Angel y le dije que me diera el librito. Y me dice: «Toma, devóralo; te amargará las entrañas, pero en tu boca será dulce como la miel.» Tomé el librito de la mano del Angel y lo devoré; y fue mi boca dulce como la miel; pero, cuando lo comí, se me amargaron las entrañas. Entonces me dicen: «Tienes que profetizar otra vez contra muchos pueblos, naciones, lenguas y reyes.» (13: 1725)

b. Oposiciones binarias

Debido a la posición del hablante lírico, en la cual, mediante un acto automunicativo con un “tú lírico singular”, expresa una exhortación a la creación poética, e invita a exteriorizar su mundo interno y plasmarlo en el papel, no se plantea conflicto semántico de contrarios. Lo anterior se evidencia de especial manera en el segundo sexteto:

Y habrás de ver cuando mi magia opera
salir a la existencia toda entera
de la página blanca del papel.
El poeta tiene algo de demiurgo
y como un divino taumaturgo
hace salir su propio mundo dél.

5.1.13.3 Unidad del poema

El poema *Magia* de Rafael Arévalo Martínez, es una obra lírica que presenta armonía estructural en cuanto a versos, estrofas y rimas. El texto muestra un alto grado de intelectualidad evidenciado mediante el uso de cultismos: demiurgo, taumaturgo, cuitas, catapulta. Sintácticamente, es importante señalar que en las oraciones analizadas los objetos directos de los correspondientes predicados, representan a la poesía mediante imágenes de seres en armonía con la naturaleza: miel, trino, aroma y camino para llegar al Ser Supremo. El hablante lírico afirma que el hecho creador forma parte de la naturaleza del poeta, naturaleza que a la vez, forma parte de la divinidad:

El poeta tiene algo de demiurgo
y como un divino taumaturgo
hace salir su propio mundo dél.

En conclusión puede afirmarse que la imagen metafórica establece una identificación de la poesía, ente intangible, con el producto natural de tres seres: la miel (la abeja); el trino (las aves representadas por el pájaro y la paloma) y el perfume (el clavel). Dicha comparación sirve para formular una autoexhortación del yo lírico para continuar su labor poética creadora.

5.1.14 Análisis de: *Pájaro*

*Pájaro*³⁸

Revelaba su naturaleza de pájaro
en que por la mañana elevaba su canto.
El sol tenía
gran influencia en su vida.
Se cernía sobre las cosas
a tal punto era leve y vaporosa,
y yo cada vez que oía sus pasos
elevaba los ojos hacia lo alto.

1947

³⁸

Poemas de Rafael Arévalo Martínez, (1965), página 139.

5.1.14.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

El poema *Pájaro*, es un texto breve que consta de ocho versos, por lo cual constituye una octava. Los versos son de medida irregular, aunque prevalecen los de trece sílabas con rima asonante. En general, el texto evidencia libertad de medida, ritmo y rima.

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ Estructura sintáctica

Pájaro presenta combinación en cuanto a la conjugación verbal. La primera parte se encuentra redactada en tiempo pasado, referida a la tercera persona del singular, femenino: ella “vaporosa”. En los dos últimos versos, aunque se continúa con la utilización del tiempo pasado, la conjugación corresponde a la primera persona del singular: “yo”. El poema constituye una metáfora, en la cual “ella” evoca en el yo lírico la imagen de un pájaro. En los dos primeros versos, se encuentra la estructura sintáctica en la que se utiliza el sustantivo “pájaro”:

Núcleo del predicado	Objeto directo
Revelaba	su naturaleza de pájaro

Proposición subordinada sustantiva
en que por la mañana elevaba su canto.

➤ **Equivalencia metafórica**

Ella = Pájaro

➤ **Hablante lírico**

La posición del hablante lírico es enunciativa, asume el rol de presentador del retrato de su personaje lírico, a manera de remembranza. En los primeros cinco versos, utilizando elementos propios de la narratividad, como lo son los verbos, traslada su visión de “ella”: revelando su naturaleza de pájaro, elevando su canto, elevándose sobre los objetos. En los dos últimos versos efectúa un cambio de actitud, trasladándose a un “yo lírico singular” que eleva los ojos al cielo.

5.1.14.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

Como han evidenciado los análisis previos, las aves ocupan un lugar, preponderantemente simbólico, como mensajeras de Dios. La identificación del alma con un ave (con excepción de las aves de rapiña), por ejemplo una paloma, o un gorrión, simboliza cercanía del espíritu con el Ser Creador. Los simbolismos en este sentido positivo, fueron consignados en los análisis de *Al Colegio de Infantes*, *Estirpe de palomas* y *Colegialas*. En el poema *Pájaro*, los elementos líricos utilizados remiten al cielo: el canto, el vuelo, el sol: solamente un elemento une al personaje poético con lo terrenal: “sus pasos”.

b. Oposiciones binarias

No se plantean significaciones opuestas, debido a la modalidad adoptada por el hablante lírico, como presentador de un retrato de su personaje poético, limitándose a mostrar la imagen de la tercera persona del singular, ella, como un ave que vuela vaporosa sobre los objetos materiales.

5.1.14.3 Unidad del poema

Pájaro es una octava, cuya organización métrica combina versos de arte mayor y menor, con rima asonante. Evidencia libertad e inestabilidad de forma en cuanto a medida y rima, que apoya el sentido semántico del poema: la libertad e inestabilidad de las aves, posándose donde les es propicio, elevándose mediante el vuelo, pero unidas a elementos terrenales.

El hablante lírico presenta, mediante la metáfora zoomórfica de un ave, a su personaje lírico: ella. Retrata sus acciones: el vuelo y sus pasos, único enlace con lo terreno. El hablante lírico elevaba sus ojos al cielo, lo que puede ser interpretado como una oración dirigida al Ser Supremo.

5.1.15 Análisis de: *Los criados*

*Los criados*³⁹

Como los ratones entre los tejados
sobrevive la raza de los criados.
Nadie sabe dónde ni quién la almacena;
mas de pronto surgen ante la alacena
o ante las hornillas
o entre las cocheras y las bohardillas
o por los rincones
como los ratones.
Y sirve a la casa;
vive a costa de ella, la roe y la arrasa

1964

³⁹

Poemas de Rafael Arévalo Martínez (1965), página 76.

5.1.15.1 Nivel sintáctico: formantes fónicos y sintácticos

a. Fónicos: métricos, rima y ritmo

El texto lírico *Los criados*, es una décima formada por cinco combinaciones de versos pareados. Combina versos de doce y seis sílabas, (a manera de pie quebrado) de rima consonante. Tomás Navarro Tomás indica acerca de este tipo de combinación métrica lo siguiente:

7. El modernismo practicó ampliamente el pareado en eneasílabos, en endecasílabos y metros más extensos, especialmente en alejandrinos. (54: 97)

La décima presenta las siguientes medidas y rimas:

Verso	Sílabas	Rima	Sonido
Primero y segundo	Doce	A	ados
Tercero y cuarto	Doce	B	ena
Quinto y sexto	Seis y doce	c/C	illas
Séptimo y Octavo	Seis	d	ones
Noveno y décimo	Seis y doce	e/E	asa

b. Formantes sintácticos: léxico, estructuras sintácticas, equivalencias metafóricas y hablante lírico

➤ Léxico

El poema *Los criados*, se encuentra redactado en tiempo presente: sobrevive, almacena, sirve, vive, roe y arrasa. El sustantivo plural “criados”, traslada su significado semántico a la construcción nominal: “la raza de los criados”.

➤ Estructura sintáctica

El poema constituye una metáfora, en la cual se equiparan los criados con los ratones, gracias al comparativo: “como”. La estructura sintáctica en la cual se utiliza el sustantivo “ratones” referido a los criados es la siguiente:

Complemento comparativo	Circunstancial	Núcleo del predicado	Sujeto
Como los ratones	entre los tejados	sobrevive	la raza de los criados.

➤ **Equivalencias metafóricas**

Criados = ratones

➤ **Hablante lírico**

En *Los criados*, el hablante lírico nuevamente se ubica en actitud enunciativa, de presentador del retrato de sus personajes líricos; en este caso los criados, utilizando el tiempo verbal presente, desde el cual son descritos. *Los criados*, son retratados mediante la tercera persona del plural: ellos. El hablante lírico, se limita a la descripción de los lugares en los cuales se movilizan los criados/ratones y su comportamiento.

5.1.15.2 Nivel semántico: semas, simbolismos y oposiciones binarias

a. Semas y simbolismos

Como es natural, la comparación de los personajes poéticos con roedores aporta solamente elementos negativos a su significación, degradando su condición humana a la de animales. Biederman, en su *Diccionario de Símbolos*, explica los aspectos simbólicos de la imagen del ratón en los siguientes términos:

El aspecto más negativo de la imagen del ratón se basa en la observación de que no solamente destruyen las provisiones [...] Por ello se convirtieron en símbolos de potencias enemigas del hombre y demonios diabólicos [...]. En cambio, en los modernos libros y dibujos animados, el ratón desempeña el papel de astuto pequeño que con sus ardides se burla de su superior enemigo, el gato. (22: 39)

b. Oposiciones binarias

Al igual que en el caso de *Colegialas* y *Pájaro*, no existe oposición de significaciones, no existe conflicto de opuesto, en el texto el hablante lírico se limita a retratar la escena desde su subjetividad.

5.1.15.3 Unidad del poema

El texto poético *Los criados*, es una décima formada por versos de arte mayor y menor rimados a manera de pareados. La metáfora compara directa y zoomórficamente las acciones de los criados con ratones, señalando sus actitudes para demostrar como roban y arrasan la casa que sirven.

5.2 Análisis pragmático del corpus seleccionado

5.2.1 Emisor

Se concibe como emisor al sujeto enunciador del mensaje poético, quien lleva a cabo actos de habla ficticios, referidos a un mundo también ficticio, en el cual se adhiere o no a sus enunciados. En la lírica el emisor se identifica plenamente con el hablante lírico que: interroga, afirma, niega, exclama, se lamenta, etc. Para el análisis pragmático de las actitudes adoptadas por el emisor, los pronombres y verbos constituyen elementos sintácticos determinantes, como portadores de morfemas que brindan la clave de la actitud adoptada por el hablante lírico en el texto poético.

El análisis de las actitudes del hablante lírico, realizado en cada uno de los poemas seleccionados de la obra lírica de Rafael Arévalo Martínez, demuestra la preponderancia del “yo lírico” en once de los quince textos analizados. En siete, de estos once casos, el hablante lírico adoptó la actitud de “yo lírico singular” y en tres “yo lírico plural” (nosotros), éste último tipo se evidencia en: *Aves de Presa*, *Malas bestias* y *No cortes ninguna risa*. Es importante señalar entre éstos once, el caso del poema *Cada cierto tiempo*, en el cual, un “yo lírico singular escénico”, establece diálogo con su personaje poético (la bestia). *Colegialas*, *Pájaro*, *El Pescador* y *Los criados*, debido a sus características textuales, se consideraron retratos, en los cuales subjetivamente, el hablante lírico se limita a la descripción de sus personajes poéticos.

A continuación se sintetizan los resultados del análisis pragmático, de acuerdo a los diversos tipos de emisor utilizados en el *corpus* analizado.

➤ **Tipos de emisor**

Tipo de emisor	Poema
Yo lírico singular	<i>Al Colegio de Infantes (1907)</i> <i>Mi labor de cultura (1909)</i> <i>Los hombres-lobos (1914)</i> <i>Estirpe de palomas (1923)</i> <i>Mea culpa (1934)</i> <i>Cadenas (1934)</i> <i>Magia (1947)</i>
Yo lírico singular escénico	<i>Cada cierto tiempo (1934)</i>
Yo lírico plural	<i>Malas bestias (1914)</i> <i>Aves de presa (1947)</i> <i>No cortes ninguna risa (1947)</i>
Retratos	<i>Colegialas (1909)</i> <i>El Pescador (1947)</i> <i>Pájaro (1947)</i> <i>Los criados (1964)</i>

Desde una perspectiva semántica, y en consideración de la imagen psicozoomórfica predominantemente utilizada, fue posible establecer la recurrencia de simbolismos psicozoomórficos utilizados en el *corpus* analizado. Además, luego del análisis de la categoría pragmática “emisor”, fue posible deducir la relación de recurrencia de simbolismos psicozoomórficos y tipos de hablante lírico, lo cual brindó los siguientes resultados:

➤ **Relación recurso psicozoomórfico y hablante lírico**

Simbolismos relacionados con:	Hablante lírico	Poema
Aves	Yo lírico singular Yo lírico singular Yo lírico singular Yo lírico singular Yo lírico plural Retrato Retrato	<i>Al Colegio de Infantes</i> , (1907) <i>Mi labor de cultura</i> , (1909) <i>Estirpe de palomas</i> , (1923) <i>Magia</i> , (1947) <i>Aves de presa</i> , (1947) <i>Colegialas</i> , (1909) <i>Pájaro</i> , (1947)
Lobos o bestias Tigre, cerdo	Yo lírico singular Yo lírico singular Yo lírico singular Yo lírico singular escénico Yo lírico plural Yo lírico plural	<i>Los hombres-lobos</i> , (1914) <i>Mea culpa</i> , (1934) <i>Cadenas</i> , (1934) <i>Cada cierto tiempo</i> , (1934) <i>Malas bestias</i> , (1914) <i>No cortes ninguna risa</i> , (1947)
Pez Ratones	Retratos Retratos	<i>El Pescador</i> (1947) <i>Los criados</i> (1964)

El cuadro muestra que, en once de los quince textos líricos predominó la utilización del “yo lírico singular”, con las respectivas variantes de “yo lírico plural” o “yo lírico escénico”. En términos porcentuales, la relación “hablante lírico” y “simbolismo psicozoomórfico” muestra una equilibrada utilización: en el 47 % del *corpus* total, el hablante lírico se identifica con aves, (símbolos de espiritualidad y cercanía a lo celestial); y en un 40%, se equipara con animales terrestres, que simbolizan estados espirituales menos evolucionados, instintivos y salvajes: lobos, bestias, tigres y cerdos. La suma de ambos planos da como resultado un 87%, en donde *Cada cierto tiempo*, representa el poema culmen, de la significación psicozoomórfica del alma humana del total del conjunto analizado.

El 13% restante corresponde a *El Pescador*, en donde se alude al amor divino y a *Los criados*, simbolizados por los ratones. De lo anterior, se deduce que el hablante lírico, mediante el equilibrado uso de imágenes psicozoomórficas opuestas, se concibe y manifiesta como un ser en el que coexisten la espiritualidad y el instinto, lo celestial y lo terrenal, con lo cual explica su tesis poética de la disyuntiva moral entre el bien y el mal.

5.2.2 Receptor

En el contexto de la presente tesis, se consideró receptor o destinatario, a la persona pronominal a quien el hablante lírico se dirige en el contexto del poema. En otras palabras, el sujeto ficticio con quien el hablante lírico establece comunicación por medio de su mensaje poético, con diversos propósitos, por ejemplo: persuadir. Con respecto al receptor, los pronombres personales constituyen elementos sintácticos significativos, que permiten determinar a quién se dirige el hablante lírico.

De los quince poemas analizados, solamente cinco refieren receptores únicos individualizados. De estos cinco, dos se dirigen a un “tú lírico trascendente” plenamente identificado con Dios y acorde con la concepción cristiana: *Estirpe de palomas* y *Malas bestias*. Excepcionalmente, *No cortes ninguna risa* y *Aves de Presa* se dirigen a un “tú lírico singular”, el primero sin especificación de género y el segundo corresponde al “tú lírico singular femenino” (ella, la amada), único poema de apelación amorosa del *corpus* analizado. El caso de *Magia* también puede considerarse *sui generis*, en vista de que el hablante lírico, “yo lírico singular”, se dirige en actitud exhortativa a un “tú lírico singular masculino” referido a él mismo, caracterizándose como poeta, (imagen en el espejo).

En los restantes diez poemas, la actitud del hablante es eminentemente enunciativa y subjetiva, sin definición de un receptor en particular. El hablante lírico dirige su mensaje a un receptor universal⁴⁰. En síntesis los resultados del análisis de la categoría pragmática receptor, son los siguientes:

⁴⁰

A este respecto, el profesor Núñez Ramos, en su estudio sobre cuatro sonetos de Góngora, indica: ...*la existencia de dos tipos de receptores, uno concreto expresado en el texto y otro*

➤ **Tipos de receptor**

Tipo de receptor	Poema
Tú lírico trascendente	<i>Malas bestias</i> (1914) <i>Estirpe de palomas</i> (1923)
Tú lírico singular indefinido	<i>No cortes ninguna risa</i> (1947)
Tú lírico singular femenino	<i>Aves de presa</i> (1947)
Tú lírico singular masculino	<i>Magia</i> (1947)
Receptor universal	<i>Al Colegio de Infantes</i> (1907) <i>Mi labor de cultura</i> (1909) <i>Colegialas</i> (1909) <i>Los hombres-lobos</i> (1914) <i>Cadenas</i> (1934) <i>Cada cierto tiempo</i> (1934) <i>Mea culpa</i> (1934) <i>El Pescador</i> (1947) <i>Pájaro</i> (1947) <i>Los criados</i> (1964)

universal e indeterminado, impuesto por el carácter literario de la comunicación, supone un enriquecimiento del mensaje por cuanto la situación comunicativa (receptor concreto) transmitida a un receptor universal sirve para objetivizar, para presentar como objetivo lo subjetivo. (55: 130-131).

5.2.3 Contexto

El contexto, puede ser considerado desde dos perspectivas, la primera en función del conocimiento de las condiciones geográficas, históricas y culturales relacionadas con la producción de la obra, lo cual corresponde al campo de la historia de la literatura. La segunda, referida los espacios y tiempos latentes en la propia obra. La primera perspectiva puede subsanarse, en parte, gracias a los datos sobre Rafael Arévalo Martínez consignados en el Marco Contextual de la presente tesis, que brindan datos y fechas sobre su biografía, hechos históricos y literarios acontecidos durante la vida del poeta y títulos de obras literarias del autor.

La segunda perspectiva, corresponde a los datos contextuales aportados por el análisis aplicado a cada uno de los quince poemas seleccionados. En este punto, es importante destacar que mediante los análisis de los aspectos sintácticos (especialmente métrica y la rima), es posible afirmar que siete de los poemas analizados presentan características que responden claramente a los cánones estéticos del movimiento literario modernista, siendo éstos: *Al Colegio de Infantes*, *Mi labor de cultura*, *Cada cierto tiempo*, *Colegialas*, *Malas bestias*, *Pájaro* y *Los criados*. Los restantes ocho poemas presentan combinaciones versuales, estróficas y rítmicas libres, en las cuales el poeta experimentó con nuevas formas y combinaciones, incluso se evidenció la utilización de la forma visual-tipográfica del texto en armonía con el mensaje poético. Éste efecto tipográfico visual es notorio en los casos de *Aves de presa* y *Colegialas*, y responde a tendencias estético-literarias postmodernistas.

Desde el punto de vista de los espacios y tiempos referidos en los textos analizados, es importante destacar que solamente cuatro, de los quince poemas, aportan señales (por medio de la utilización de sustantivos comunes), sobre espacio y tiempo poético. En primer término, el poema en el cual se indica lugar es: *Al Colegio de Infantes*, el cual, debido a su carácter de episodio de un hecho histórico, alude a tiempo de fundación y ubicación del lugar en el cual se fundó el Colegio en mención (desierto, catedral, colegio, iglesia, etc.).

Los otros tres poemas corresponden a los retratos: *Colegialas* (calles, escuela, aulas, bancas, salas, puerta de la escuela, casa); *Pájaro* (solamente alude a tiempo: “*por la mañana elevaba su canto*”) y *Los criados*, solamente indica lugares (tejados, alacena, cochera, bohardilla, rincones y casa).

Los restantes once poemas corresponden a la expresión subjetiva e intimista del hablante lírico, o bien, a sus estados anímicos y espirituales. Desde el punto de vista contextual, el análisis ofreció los siguientes resultados:

➤ **Tipos de contexto**

Tipo de contexto	Poema
Referencia a espacio físico	<i>Al Colegio de Infantes (1907)</i> <i>Colegialas (1909)</i> <i>Los criados (1964)</i>
Referencia a tiempo	<i>Pájaro (1947)</i>
Expresión de subjetividad	<i>Mi labor de cultura (1909)</i> <i>Los hombres-lobos (1914)</i> <i>Malas bestias (1914)</i> <i>Estirpe de palomas (1923)</i> <i>Cadenas (1934)</i> <i>Cada cierto tiempo (1934)</i> <i>Mea culpa (1934)</i> <i>Magia (1947)</i> <i>Aves de presa (1947)</i> <i>El Pescador (1947)</i> <i>No cortes ninguna risa (1947)</i>

5.2.4 Intertexto

De acuerdo con lo indicado en el Marco Teórico acerca del análisis intertextual, interesa señalar en este punto las relaciones del *corpus* en los siguientes sentidos: entre los textos analizados, otros textos de la producción literaria de Rafael Arévalo Martínez y textos ajenos. Para ello, fue necesario estudiar los tipos de discurso en los cuales se justificó la cita intertextual de manera directa, indirecta o indirecta libre. Como se indica a continuación, en el *corpus* seleccionado prevalece la cita directa y la cita indirecta libre.

5.2.4.1 Discurso o estilo directo

Se considera discurso directo a la cita que el hablante lírico hace de otro discurso, literario o no. La denominación “directa” es relativa, en vista de que todo texto adquiere su propia significación por el contexto que le rodea (es discurso del poeta). En cuanto a ejemplos sobre cita directa, en el *corpus* seleccionado resalta en la segunda estrofa de *Al Colegio de Infantes*, la referencia directa a palabras de Jesús. Dicha cita cuenta con todos los elementos lingüísticos atribuidos a la cita directa, (sin embargo no es textual⁴¹), como lo son textos entrecomillados (segunda estrofa) y las palabras: “Dice” y “como Jesús”:

Ante aquella aflicción llega un cristiano
pastor... Dice: “venid a mí los niños”
como Jesús.

Otro ejemplo de cita de discurso directo corresponde al propio hablante lírico, en *Estirpe de palomas*, en el cual se establece un diálogo con el Ser Supremo, citando pasajes bíblicos:

Te dijo así: —“Soy una presa viva
y está, Señor, mi corazón amargo.
¿Puedo volver a Ti? Cumplí tu encargo
y tengo pronto el ramo de oliva.
¿Señor, o he de seguir en tus Sodomas?”

⁴¹

El texto evangélico sobre Jesús y los niños no fue citado textualmente en el poema. Dicho texto se encuentra en: Mateo 19: 13-15; Lucas 18: 15-17 y Marcos 10: 13-16. En este último, textualmente dice: “*Le presentaban unos niños para que los tocara; pero los discípulos les reñían. Mas Jesús, al ver esto, se enfadó y les dijo: «Dejad que los niños vengan a mí, no se los impidáis, porque de los que son como éstos es el reino de Dios. [...]».* (13: 1410)

Y oí que respondía una voz suave
 llena de voluntad: —“Valor , oh ave!
 Perpetúa tu raza de palomas.”

De igual manera, el poema *Cada cierto tiempo*, cita en forma directa las palabras de la *bestia* con la cual establece diálogo. La cita se evidencia con la utilización de guión mayor:

Mas ella me dice, cuando yo la hostigo:
 –Si me das muerte, tú mueres conmigo.

Básicamente, los ejemplos de cita o estilo directo corresponden a los poemas: *Al Colegio de Infantes*, *Estirpe de palomas* y *Cada cierto tiempo*. Es necesario también señalar el caso de los poemas *Hombres-lobos* y *Vaguedades*⁴², en donde mediante analogía es posible señalar la siguiente relación intertextual:

<i>Los hombres-lobos</i>	<i>Vaguedades</i>
Primera estrofa	Tercera estrofa
Primero dije “hermanos” y les tendí las manos; después en mis corderos hicieron mal sus robos; y entonces en mi alma murió la voz de hermanos y me acerqué a mirarlos; ¡y todos eran lobos!	Los hombres son crueles; los hombres son duros. Todos acallaron mis vagos arrobos. Tienen en su almas mil pliegues oscuros mil ciegos instintos. Los hombres son lobos.

5.2.4.2 Discurso o estilo indirecto libre

El discurso indirecto libre se evidencia mediante la enunciación de un sistema conceptual ajeno, presentado como propio del hablante lírico. Este tipo de discurso indirecto puede considerarse predominante en el *corpus* de poemas analizados de Rafael Arévalo Martínez. La anterior afirmación se fundamenta en la utilización del recurso psicozoomórfico, que derivó en la necesaria investigación de simbolismos bíblicos, presentados en los análisis de los poemas que así lo requirieron.

⁴² *Los Atormentados* (1914), página 104. *Vaguedades* no formó parte del corpus analizado.

En este sentido cabe indicar que, diez de los quince poemas analizados, presentan utilización y reformulación poética de conceptos e ideas contenidas en textos bíblicos. Estos diez poemas son: *Al Colegio de Infantes* (1907), *Los hombres-lobos* (1914), *Malas bestias* (1914), *Estirpe de palomas* (1923), *Cadenas* (1934), *Cada cierto tiempo* (1934), *Mea culpa* (1934), *Magia* (1947), *El Pescador* (1947) y *No cortes ninguna risa* (1947). Los cinco poemas que no requirieron investigación de simbolismos bíblicos son: *Mi labor de cultura* (1909), *Aves de presa* (1947), *Colegialas* (1909), *Pájaro* (1947) y *Los criados* (1964).

En cuanto a la intertextualidad mediante estilo indirecto libre del propio conjunto analizado, es importante señalar similitudes discursivas y temáticas entre cinco de ellos: *Los hombres-lobos*, *Cadenas*, *Cada cierto tiempo*, *Mea culpa* y *Malas bestias*, los cuales comparten en diversos grados la misma imagen poética psicozoomórfica: el alma del hablante lírico (yo lírico singular o plural) habitada por un lobo, o en su caso, una bestia. Especial mención merece, en este grupo, el caso de *Mea Culpa*, el cual, como se explicó en el análisis respectivo, presenta similitudes semánticas con el *Yo pecador* del acto penitencial litúrgico de la misa católica.

Análogamente, *Al Colegio de Infantes*, *Mi labor de cultura*, *Estirpe de Palomas*, *Cadenas*, *Aves de presa*, *Magia*, *Colegialas* y *Pájaro*, comparten elementos intertextuales, con heterogéneos grados de significación simbólica de la metáfora psicozoomórfica: alma con forma de ave. En estos últimos poemas puede señalarse la comparación psicozoomórfica de valor positivo, por ejemplo: los infantes/ruiseñores, las colegialas/colibríes, o bien negativa, como en *Aves de presa*.

En consideración de lo anterior, es posible afirmar que la Biblia, constituye importante fuente conceptual y textual, en el contexto del *corpus* analizado.

6. CONCLUSIONES

La investigación realizada y el método semiológico de análisis literario aplicado al *corpus*, formado por quince poemas seleccionados de la obra lírica del escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, permiten concluir lo siguiente:

1. Los quince poemas analizados presentan el recurso literario psicozoomórfico, lo cual evidenció que dicho recurso fue utilizado por Rafael Arévalo Martínez en parte de sus textos líricos.
2. Los poemas analizados muestran esmerada estructura y combinación de componentes sintácticos fónicos, tales como: métrica, agrupación estrófica y rima, elementos acordes con los cánones estéticos del movimiento literario modernista. En el caso de *Aves de presa* y *Colegialas*, es notorio que el material fónico, semántico y la disposición tipográfica de los textos se encuentran armoniosamente combinados, con el propósito de proyectar un mensaje poético psicozoomórfico, tanto ideológico, como visual, característica de tipo postmodernista.
3. Los resultados de los niveles de análisis sintáctico y semántico, aplicados a los textos, permiten definir la metáfora psicozoomórfica como una construcción sintáctica, en la cual, sustantivos comunes relacionados con animales, gracias al contexto lírico-poético, simbolizan actitudes, acciones y valores morales. El yo poético se vale de la metáfora psicozoomórfica para presentar imágenes del alma humana en parangón de conductas instintivas representadas por animales tales como: lobos o aves.
4. Los poemas estudiados plantean mediante símbolos zoomórficos, estados del alma y actitudes humanas moralmente opuestas. Se identifica el pecado, la maldad y los bajos instintos con niveles espirituales menos evolucionados (simbolizados por ejemplo con: aves de rapiña, bestias, lobos, cerdos o ratones), en tanto que, en un nivel superior cercano a Dios, se concibe a las almas inocentes y puras, simbolizadas por aves, tales como: palomas, ruiseñores y colibríes.

5. En el *corpus* analizado predomina, la expresión del “yo lírico” identificado en un 47% con imágenes psicozoomórficas relacionadas con aves (símbolos de lo espiritual y celestial); y 40% con animales salvajes (símbolos de lo instintivo y terrenal). El 13% restante corresponde a los poemas *El Pescador*, que alude al amor divino y a *Los criados*, simbolizados por ratones. La equilibrada utilización de elementos zoomórficos opuestos demuestra la intencionalidad del hablante lírico de expresar su angustia existencial por su propia condición humano-animal y la de sus congéneres.

6. El análisis pragmático de los poemas evidenció la prevalencia de la función poética, en la cual, el hablante lírico se manifiesta principalmente a través del “yo lírico” (singular/plural). El “yo lírico” se identifica simbólicamente, con aves o lobos (bestias), dirigiéndose, en la mayor parte de los casos, a un receptor universal (indefinido), a quien expone su concepción acerca de la ambigua condición racional-instintiva de la naturaleza humana, lo que conduce a la histórica reflexión filosófica y moral acerca del bien y del mal.

7. Tanto el estilo discursivo, como el nivel conceptual, muestran que la Biblia constituye fuente de recursos semánticos y simbólicos de las imágenes psicozoomórficas, en once de los quince poemas analizados. Lo anterior se evidencia en la cita directa e indirecta libre de textos bíblicos y simbolismos cristianos opuestos, tales como: el Espíritu Santo, (representado por aves, especialmente la paloma); la oveja, corderos (símbolos de pureza y mansedumbre); o bien, seres apocalípticos (bestias), o demoníacos (lobos o cerdos).

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1 ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael.

Poesía

01. *Maya*, Guatemala: Sánchez & de Guise, 1911.
02. *Los Atormentados*, Guatemala: Unión Tipográfica Gutiérrez, 1914.
03. *Poesías escogidas*, Guatemala: Editorial El Sol, 1921.
04. *Las Rosas de Engaddí*, Guatemala: Sánchez & de Guise, 1923.
05. *Llama y el Rubén poseído por el Deus*, Guatemala: Renacimiento, 1934.
06. *Por un caminito así*, Guatemala: Unión Tipográfica, 1947.
07. *Poemas*, Guatemala: Guatemala, Editorial Landívar, 1958.
08. *Poemas de Rafael Arévalo Martínez*, Guatemala: Tipografía Nacional, 1965.

Antología

09. *Obras Escogidas. Prosa y poesía, 50 años de vida literaria*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1959.

Cuentos

10. *El hombre que parecía un caballo*. Tercera edición, San José: EDUCA, 1982.

Edición crítica

11. *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos/Rafael Arévalo Martínez*: edición crítica, Dante Liano, coordinador, 1ª. Edición Madrid; París; México, Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1997.

7.2 Libros y documentos

12. *Antología Literaria*. Sexto Curso de Bachillerato. Plan 1957. Sexta Edición. Madrid: Editorial Bruño, 1957.
13. *Biblia de Jerusalén*. Ed. José Angel Ubieta. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
14. AGUILAR U., Isabel (Comp.). *Jornadas Literarias Arévalo-Asturias*. Albizúrez Palma, Francisco. *Poesía Centroamericana posmodernista y de Vanguardia*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1988.

15. ALBIZÚREZ PALMA, Francisco. *Grandes momentos de la literatura guatemalteca*. Guatemala, Ministerio de Educación: José de Pineda Ibarra, 1983.
16. _____ . *Poesía Centroamericana Postmodernista y de vanguardia*. Guatemala: Universitaria, 1988.
17. ALBIZÚREZ PALMA, Francisco y Catalina Barrios. *Historia de la Literatura guatemalteca*. Tomo 2. Guatemala: Editorial Universitaria, 1982.
18. ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la Literatura Hispanoamericana. I. La colonia cien años de República*. Novena Reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
19. ARÉVALO, Teresa. *Rafael Arévalo Martínez, biografía de 1884 hasta 1926*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1971.
20. ARGÜELLO, Santiago. *Su poesía y él*. Revista Iberoamericana, Vol. 8, Nº. 15-16, pp. 193-199. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. USA: Universidad de Pittsburg, 1944.
21. BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. México: Origen, 1983.
22. BIEDERMAN, Hans. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, PAIDÓS: 1989.
23. BOBES NAVES, María del C. *La Semiótica como teoría lingüística*. Madrid: GREDOS, S.A., 1973.
24. _____ . *Gramática de "Cántico" (Análisis semiológico)*. Barcelona: Planeta/Universidad de Santiago, Departamento de Lengua Española, 1975.
25. _____ . *La Semiología*. Primer reimpresión, Madrid: Síntesis, S.A., 1998.
26. BRAÑAS, César. *Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía*. Guatemala: Unión Tipográfica, 1946.
27. CALVO PÉREZ, Julio. *Introducción a la pragmática del español*. Barcelona: Cátedra, 1994.
28. CALLES MORENO, Juan María. *La modalización en el discurso poético*. Tesis de Doctorado. España: Universitat de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.
29. CASTAÑEDA JIMÉNEZ, Juan. *Métodos de investigación*. México: Mcgraw-Hill, 1997.

30. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos Tradicionales*. Barcelona: Luis Miracle, 1958.
31. CUEN, Armand Noel. *The psycho-zoological tale and animalism in the prose works of Rafael Arevalo Martinez*. Thesis No. 26, MA. USA: The University of Texas at El Paso, 1948.
32. CURRÁS, Emilia. *Documentación y metodología de la investigación científica*. Cuaderno de trabajo. Madrid: Paraninfo, 1985.
33. CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.
34. D'ALFONSO, Pedro. G. *Símbolos e inconsciente personal, el wartegg proyectivo*. Argentina: El Ateneo, 1988.
35. DEPARTAMENTO DE LETRAS. *Guía para la elaboración de Tesis*. Guatemala: Facultad de Humanidades, USAC, 2002.
36. EDITORIAL ORIGEN, S.A. *Historia Universal de la literatura. El autor y su obra: Colette: La gata*. México: Editorial Origen, S.A., 1983.
37. ESTRADA, Hugo. *La poesía de Rafael Arévalo Martínez*. Tesis de Licenciado en Letras. Guatemala: Facultad de Humanidades, USAC, 1971.
38. FERNÁNDEZ DE Y. Martha. *Literatura española e hispanoamericana, modelos de análisis*. Argentina: Kapelusz, 1979.
39. GLICKMAN, Robert. *Fin de siglo: retrato de Hispanoamérica en la época modernista*. Toronto: Canadian Academy of the arts, 1999.
40. HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Ensayos/Pedro Henríquez Ureña: edición crítica*, José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, coordinadores, 1ª. Edición Madrid; París; México, Buenos Aires; Sao Paulo; Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.
41. HUGUES, N. *Animales en el arte*. Buenos Aires: Larousse, 1952.
42. JUÁREZ, Juan B. *La verdad del zoomorfismo en Arévalo Martínez (esbozo de una interpretación)*. Guatemala: Tzolkin, Suplemento Cultural del Diario de Centro América, 2ª. Época, Año II, No. 3, 26 de julio de 1984.
43. JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformación*. 3ª. Reimpresión. España: PAIDOS, 1993.
44. LACAU-ROSETTI. *Nuevo Castellano 1. Lengua y Literatura Lengua y Comunicación*. Argentina: Kapelusz, S.A., 1980.
45. LACAU-ROSETTI. *Nuevo Castellano 2. Lengua y Literatura Lengua y Comunicación*. Argentina: Kapelusz, S.A., 1981.

46. LACAU-ROSETTI. *Nuevo Castellano 3. Lengua y Literatura Lenguaje y Comunicación*. Argentina: Kapelusz, S.A., 1982.
47. LIBRERÍA JUAN PABLO II. *Catecismo de la Iglesia Católica*. República Dominicana: Corripio, C.S.A., 1993.
48. KOVACCI, Ofelia. *Tendencias actuales de la gramática*. 3ª. Edición. Buenos Aires: Marymar, 1977.
49. MAYORAL, José Antonio. *Figuras Retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.
50. MENÉNDEZ DE A., María. *Manifestaciones postmodernistas en las Rosas de Engaddi, de Rafael Arévalo Martínez*. Guatemala: Revista Letras de Guatemala. Tomos 4-5, Facultad de Humanidades, USAC, 1988.
51. MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano. Antología Crítico- Histórica*. Cuarta reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
52. MUÑOZ MEANY, Enrique. *Preceptiva Literaria*. 8ª. Edición. Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1979.
53. NÁJERA, Francisco. *El pacto autobiográfico en la obra de Rafael Arévalo Martínez*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Editorial Cultura, 2003.
54. NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones, S.A. 1959.
55. NÚÑEZ RAMOS, Rafael. *Análisis semiológico de cuatro sonetos de Góngora*. España: Universidad de Oviedo, Departamento de Publicaciones, 1975.
56. PAUN DE GARCÍA, Susan. *Manual práctico de investigación literaria. Cómo preparar informes, trabajos de investigación tesis y tesinas*. Madrid: Castalia, 2004.
57. PFEIFFER, Johannes. *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
58. RAMÍREZ DE DAETZ, Concepción. *La construcción mítica de la feminidad en tres cuentos de Rafael Arévalo Martínez*. Tesis de graduación de licenciatura en letras. Guatemala: Facultad de Humanidades, USAC, 1999.
59. REYES, Graciela. *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid: Arco Libros, S.L. 1995.
60. _____ . *El abecé de la pragmática*. España: Arcolibros, 1996.

61. RUBÍN MONTÚFAR, Nora E. *Análisis semiológico de la narrativa breve de Rafael Arévalo Martínez*. Tesis de graduación de licenciatura en Letras. Guatemala: Facultad de Humanidades, USAC, 1986.
62. SALVAT EDITORES, S.A. *Enciclopedia Salvat diccionario*. Barcelona: Salvat Editores, S.A. 1972.
63. SOLARES LARRAVE, Francisco. *Rafael Arévalo Martínez: una introducción y análisis de los esquemas gramático-narrativos de un autor modernista*. Tesis de licenciatura en Letras y Filosofía. Guatemala: Facultad de Humanidades, URL, 1987.
64. SPILLNER, Bernd. *Lingüística y literatura: investigación del estilo, retórica y lingüística del texto*. Versión española de Elena Bombín. Madrid: Gredos, 1979.
65. TODOROV, Tzvetan, et.al. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Argentina: Losada S.A., 1975.

7.3 Referencias electrónicas

66. *Animales y Feing Shui*. [Consultado: 6 de enero 2007].
Disponible en:
<http://www.euroresidentes.com/vivienda/feng-shui/animales-feng-shui.htm>
67. *Art on line, Neoclásico*. [Consultado: 7 de enero 2007].
Disponible en:
http://cv.uoc.es/~991_04_005_01_web/fitxer/perc80d.html
68. BOBES NAVES. *Significado y sentido en la lírica de J. Guillén*. Anales de Literatura Española [Publicaciones periódicas]. Edición digital a partir de *Anales de Literatura Española*, núm. 3 (1984), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp.95-118. [Consultado: 21 de enero 2007].
Disponible en :
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras?portal=0&urlPropia=21188>
69. *El gato y la cultura egipcia*. [Consultado: 6 de enero 2007].
Disponible en:
http://www.mascotamigas.com/gato_cultura_egipcia.htm
70. *Enciclopedia Virtual GER*. [Consultado: 15 de diciembre 2006].
Disponible en:
http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=97&cat=biografiasuelta

71. GARCI-GÓMEZ, Miguel. *Ascendencia y trascendencia del neblí de Calisto*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Univ. de Alicante). Colección: CIBERTEXTOS (Duke University). [Consultado: 4 de febrero 2008].
Disponible en:
<http://aaswebsv.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/ASCENDENCIA.HTM>
72. GARCÍA FUENTES, María Cruz. Estudio *semiológico de la sátira octava de Juvenal*. Universidad Complutense de Madrid, Portal de Revistas Científicas Complutenses. Cuadernos de Filología Clásica, Vol. 13, 1977.). [Consultado: 6 de marzo 2008].
Disponible en:
<http://www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/abrir.php?url=http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02100746/articulos/CFCA777220121A.PDF>
73. GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Exóticas; Trozos de vida*. Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital basada en la de Lima, Perú, Editorial P.T.C.M., 1948. [Consultado: 14 de marzo 2007].
Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316175355137051199802/index.htm>
74. GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel. *Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento*. Edición digital a partir de Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, núm. 3 (1994), Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp.139-156. [Consultado: 28 de marzo 2007].
Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras?portal=0&urlPropia=22543>
75. *Historia del Colegio de Infantes*. [Consultado: 14 de diciembre 2007].
Disponible en:
<http://www.exinfantes.com/HISTORIA%20DEL%20COLEGIO/periodoreformaliberal.html>
76. *Historia de la Lingüística*. [Consultado: 06 de enero 2007].
Disponible en:
<http://apuntes.rincondelvago.com/historia-de-la-linguistica.html>
77. *Jeroglífico egipcio*. [Consultado: 06 de enero 2007].
Disponible en:
<http://www.proel.org/alfabetos/jerogli.html>
78. KETTUNEN, Harri (Universidad de Helsinki) y HELMKE, Chistophe (University College Londres). *Introducción a los jeroglíficos mayas, Manual para el taller de escritura*. Segunda Edición, 2004. [Consultado: 06 de enero 2007].
Disponible en:
http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/pohl_mayawrite.html

79. *La escalera de Jacob*. [Consultado: 06 de enero 2007].
 Disponible en:
 Pintures del Cor: Antic Testament. sargar.en.telepolis.com/detras.htm
80. MAINETTI, José Alberto. *Bioética y genómica*. *Acta bioethica*. [online]. Vol.9, no.1, p.39-46, 2003. Revista Semestral de la Unidad de Bioética de la OPS/OMS. [Consultado: 14 de diciembre 2008].
 Disponible en:
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1726-569X2003000100004&lng=es&nrm=iso. ISSN 1726-569X.
81. MORALES SANTOS, Francisco. *Literatura Guatemalteca*. Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala. [Consultado: 20 de febrero 2007].
 Disponible en:
<http://www.mcd.gob.gt/MICUDE/arte/letras>
82. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima Segunda Edición, España: 2001. [Consultado: 20, 21 y 25 de octubre 2006].
 Disponible en:
<http://buscon.rae.es/drae/>
83. SALGADO, María Antonia. *La narrativa de Rafael Arévalo Martínez; el autor frente a su obra*. Centro Virtual Cervantes, España, AIH, Actas V, 1974. [Consultado: 20 de octubre 2006].
 Disponible en:
http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/05/aih_05_2_036.pdf
84. *Simbolismo de los animales*. [Consultado: 7 de agosto 2006].
 Disponible en:
<http://www.conciencia-animal.cl/paginas/temas/articulo/1052/simbolismo-de-los-animales/>
85. SPIRALI. *L'evoluzione dell'autocoscienza*. [Consultado: 7 de agosto 2006].
 Disponible en:
<http://www.spirali.com/product.php3?action=addcart&prodid=31>
86. TRABADO CABADO, José Manuel. *José Enrique Martínez Fernández: La intertextualidad literaria*. (Madrid: Cátedra, 2001, 215 págs.). [Consultado: 15 de agosto 2006].
 Disponible en:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46828399437915617422202/p0000017.htm#I_23
87. *Wikipedia, la enciclopedia libre*. [Consultado: 15 de agosto 2006].
 Disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/1910>

