

DOS ASPECTOS EN LA POESIA DE
LUIS ALFREDO ARANGO

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

**BIBLIOTECA
DE LA
UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA**

DOS ASPECTOS EN LA POESIA DE
LUIS ALFREDO ARANGO

CARLOS RODOLFO AREVALO SALAZAR

Trabajo de investigación presentado para optar
al grado académico de Licenciado en Letras

Guatemala

1985

Vo. Bo. :

(f) *AM Urruela de Quezada*
Licenciada ~~Ana Maria~~ Urruela de Quezada

Fecha de aprobación: 21 de agosto de 1984.

A: Laura de Arévalo

Teresa Arévalo

Leonor Salazar

y

Bernabé Salazar

RESUMEN

Este trabajo consta de dos partes. En la primera trato de demostrar que Luis Alfredo Arango instaure un símbolo mítico sobre el carácter histórico de Guatemala; explico, a mi manera de ver, el mecanismo que emplea el poeta en la creación de esas imágenes míticas. Luego, en la segunda parte del trabajo, busco la técnica que usa Luis Alfredo Arango para producir la sátira, que consiste en proposiciones lógicas, sólidamente construidas. Previo al cuerpo del trabajo, hay una nota biográfica del poeta, a manera de presentación, para no desligar obra y autor que conforman una unidad.

CONTENIDO

	Página
RESUMEN	ix
I. INTRODUCCION	1
II. NOTAS BIOGRAFICAS	3
III. ACERCAMIENTO AL MITO EN ARANGO	9
A. El mecanismo de la imagen mítica	11
B. La cosmovisión mítica en Arango	22
IV. LA SATIRA EN LA POESIA DE LUIS ALFREDO ARANGO	59
V. CONCLUSIONES	75
VI. CUADROS DE NORMALIZACIONES	77
VII. ESQUEMA DEL PROCEDIMIENTO QUE EMPLEA LUIS ALFREDO ARANGO PARA SATIRIZAR	99
VIII. BIBLIOGRAFIA	101



II. NOTAS BIOGRAFICAS

"Hablar de mí mismo me resulta incómodo... No es que no me guste, sino que temo hablar demasiado..."

L. A. Arango

Luis Alfredo Arango Enríquez nació en Totonicapán el 18 de mayo de 1935; realizó sus estudios secundarios en la Escuela Normal para Varones, de la ciudad de Guatemala, en donde se graduó de Maestro de Educación Primaria en 1954; después, en ese mismo año va hacia Cubulco, Pachojop, para ejercer su profesión. Es en esta alejada aldea donde el autor comienza con la formación de su conciencia poética y para la perspectiva que escogí, estos meses en que trabaja muy relacionado con el mundo indígena, son la base de su producción artística.

No quisiera hablar yo de esta experiencia del poeta, prefiero que lo haga él mismo, por medio de las entrevistas que a continuación expondré y que, de todas maneras, resultan más interesantes:

"Lo que pasó en Cubulco, me lo explico así: crecí en un mundo indígena; pero Totonicapán -mi pueblo-, es una comunidad indígena diferente a la que encontré en Pachojop; porque Totonicapán es cabecera y es una ciudad que, en aquel tiempo, tendría unos 48,000 habitantes. Existen allí industrias artesanales indígenas muy desarrolladas y luego, con el

contacto que tiene debido al medio urbano y su proximidad con Quetzaltenango, convierten al indígena totonicapense en otro... ya modificado... aunque no totalmente modificado. En Cubulco, el indígena no era así.

Además, desde el punto de vista étnico cultural, Cubulco era una comunidad mucha más cerrada; no primitiva, pero cerrada (suscribo la opinión de David Vela de que no se puede hablar de primitivos contemporáneos); pero, sin embargo, encontré que estaban muy vigentes sus valores, su estructura social, la comunidad... Una serie de cosas que, incluso yo, no las conocía, con toda la formación humanística que me había dado la Normal".

De este intenso encuentro nace un poeta que tratará de sintetizar y asimilar la complejidad de la cultura quiché. Desde allí, aquella excelente Escuela de la Normal no es más que un recuerdo.

"Recuerdo que, estando en Cubulco, el país vivía una etapa de polémica sobre la Reforma Agraria, pues llegué a Pachojop en 1954, cuando se respiraba asimismo una época de cuestionamiento. Arribé al pueblecito entre montañas, después de mis últimas vacaciones con Juan Colominas, en donde me dieron colchonetas de plumas de ganso para echarme encima y no sentir frío para después, ir a parar con destino a Cubulco, camino a Pachojop, en donde sentí la miseria acompañada de las condiciones tremendas del clima de la montaña... Pasé días enteros sin poder salir de mi cuartito situado a la par de la Escuela... Porque no tenía nada que ir a hacer... porque, si abría la puerta, sólo iba a ver la neblina y la ventisca que se me venían encima...".

La visión de Arango llegó a penetrar todas las manifestaciones de ese pueblo y experimentó sus tradiciones:

"Encontré en Cubulco un mundo antiquísimo en tradiciones, hábitos y, creo yo, con una visión del mundo

del siglo XVII. Algo fantástico. Cada día era una oportunidad nueva para adentrarme en ese mundo antiguo, penetrar en los ranchitos, ver de cerca sus utensilios, el estilo de su vida y, poco a poco, conocer sus valores. En la población de Cubulco, no permanecí mucho tiempo; pocas veces la visité, cuando empujado por la necesidad, tenía que regresar; pero recuerdo detalles preciosos, como es su iglesia, muy antigua, con retablos barrocos.

Sé, porque me lo contaron los indígenas, que en ella se guardan manuscritos muy antiguos; pero únicamente entre ellos saben de qué se trata y no se habla más del asunto...

No pretendo idealizar al indio; pero puedo decir que encontré, entre sus valores, mucha espiritualidad: son exquisitos en su trato entre ellos mismos, en la observancia de sus jerarquías, en el trato especial que brindan a los ancianos y con todas estas costumbres juntas, unas normas de convivencia que, en realidad, son admirables. A tal extremo que, más de una vez he pensado que la reserva espiritual de la humanidad está con ellos".

Luis Alfredo Arango no es poco sensible a esos elementos; lo mismo que para Octavio Paz (1983:85-88), lo católico es parte del proceso que desde antaño esperaban las diferentes culturas indígenas dentro de su cosmogonía, este conocimiento legendario introduce en el mundo de Latinoamérica una profunda vivencia espiritual.

"Una de las cosas que me llegó muy hondo fue la música indígena, aunque sea tocada con instrumentos que no son originalmente de ellos, sus manos toscas les dan una manera singular de hacer música, impartiendoles un ritmo especial y, por medio de su música, se puede entrar a ese trasmundo que existe allí. Y entendí muchas cosas...

Más tarde, leí un artículo del sociólogo Miguel

Angel Flores, en donde cuenta que los indígenas pueden bailar muchas horas, como, por ejemplo, dos días y dos noches al compás de la marimba que toca sonos laguísimos y continúan bailando y bailando, que a decir verdad, no es un baile vistoso, con pasos y figuras, sino es un baile monótono, sencillo y rústico, y Miguel Angel Flores descubrió que ellos bailan para borrar el espacio ladino y crear un ámbito que sea propio, que se sostiene por el hilo de la música. A mí me pareció válido su razonamiento. Recuerdo que, entonces, yo bailaba y bailaba, porque aprendí a bailar como ellos con esa especie ritual de que no me atrevería a llamar místico, aunque tiene mucho de ceremonia. Me percaté de viejecitos y viejecitas que, al Son de la música, bailaban y bailaban, horas y horas.

Ocurría que, después de bailar una noche y un día o algo así, se levantaba tal cantidad de polvo, que las teclas de la marimba estaban cubiertas de él y únicamente se distinguía un caminito lustroso que era el lugar donde caían las baquetas.

El Son indígena se parece a los tocoyales, esas cintas preciosas, con boardados, de muchos metros de largo que las mujeres usan en el pelo. Una persona no iniciada ve esa cinta como un pedazo de tela con variaciones de colores, y con el Son, sucede lo mismo. Sólo viviendo y amando esa música, se la descubre. Hay incluso momentos en que la marimba parece que está hablando, llorando, que están contando historias... Por eso, yo escribí que la marimba es una 'nana' a la cual la gente se congrega alrededor, y ella les platica, les cuenta sus intimidades...

Terminada la fiesta, cada quien vuelve a su mundo de tierra, de azadón, de sudor y de siembra; se trabaja meses enteros, hay que ir a la costa para ganar unos centavos y, después, viene la cohetería, las candelas, las flores, la marimba y entonces de nuevo... ¡a inventar otra vez ese mundo!

He dicho siempre que, para mí, descubrir a Cubulco fue como recibir una bofetada en el rostro. A veces, caminando por sus senderos, o por Camino Real -como le dicen al camino principal de la aldea-, o por ciertos recodos del camino, yo sentía que estaba

viviendo en tiempos del Popol-Vuh. Los aromas de las plantas silvestres, hasta el olor de ciertas frutas, ¡TODO! me estaba sugiriendo permanentemente los recuerdos del Popol-Vuh. Lamentablemente, en aquel entonces, no poseía ningún ejemplar del libro; pero lo estaba leyendo en la realidad.

Una vez, estando con unos amigos en una cumbre de Pachojop, me llamó mucho la atención ver en el horizonte un cerro muy hermoso e imponente, y pregunté: '...¿Y cómo se llama aquella montaña?' 'Ah, ésa es Mehaguán'... ¡Pero si de eso se habla en el Popol-Vuh! O sea que, estábamos pisando un terreno que, todavía hoy, está lleno de contenido mítico. Pero en aquella época, no estaba preparado aún.

Recuerdo, las noches inmensas, profundas, llenas de estrellas, la humedad de la montaña; recuerdo también, cuando oía una musiquita en el transcurso de algunas noches. Entonces, me envolvía en un poncho y buscaba la marimba".

Después lo encontramos reunido, por inquietud de Francisco Morales Santos, en un grupo literario que tiene su propia historia: "Nuevo Signo". Luis Alfredo Arango ha publicado más de 20 obras y en este trabajo nos referiremos a aquellas que, por una u otra razón, tienen su fundamento en la vivencia del poeta en las montañas de Pachojop; los otros aspectos de su poesía sobrepasan nuestro propósito.

III. ACERCAMIENTO AL MITO EN ARANGO

El mito siempre ha fascinado al hombre; en él encuentra el misterio que necesita para explicar su naturaleza y la justificación de las condiciones que lo rodean. En el fondo, el mito es la manifestación de una conciencia unificadora que se basa en lo que podríamos llamar *intuición ética*,^{/1/} es decir, determinada actitud frente al bien y al mal, situación que no podemos soslayar porque, en todos los mitos, existen símbolos de esas posturas y sus consecuencias. Me interesa resaltar este aspecto porque, entonces observamos que la necesidad de explicación de esa intuición nos lleva a la utilización del lenguaje como único recurso de explicación que, paradójicamente también es unificador por su naturaleza polisémica.

Como *intuición explicativa y unificadora*, tendríamos que entender que, el lenguaje está ligado a una percepción colectiva participando de apreciaciones inconcientes (subconciente colectivo), y también de una capacidad de aprehensión y respuestas inmediatas, esto estaría representado en cada hombre por dos niveles lingüísticos.

/1/ Esta terminología es nuestra, la hemos tomado por creérsela imprescindible para el tema que nos ocupa. La significación, señalada anteriormente, es la que emplearemos en el desarrollo del trabajo, como base de todo nuestro concepto mitológico.

Uno, general, colectivo, ilógico, total, que llamaríamos *paralingual*; y el segundo, ordenado mediante un sistema de normas y particularidades de cada lengua con un orden lógico, limitado, que llamaríamos *lingüístico* o *idiomático*.

En el primer nivel, paralingüístico, cada hombre tiene una captación en bloques completos de conceptos identificados, que son comunes a una sociedad determinada. Esto sería la base de la estructura profunda de la metáfora, del símbolo y el mito. Lo que trataríamos de hacer sería, entonces, encontrar en el poema esos núcleos de contenido que dan origen a un símbolo y a un mito.

El segundo nivel estaría representado en la manifestación por medio de reglas para la comunicación.

Todo esto es indispensable para proponer que la necesidad del mito es de orden ético, y que requiere su representación simbólica, de orden estético, para desarrollar la sensibilidad y el sentido de participación en el ser, con la finalidad de mantener un equilibrio natural y no humano, aunque, necesariamente, sea intuido por éste en un elevado grado de conciencia natural. Es en este sentido en el que se dirige la búsqueda actual de la poesía, tratando de hacer accesible la responsabilidad de la actitud humana frente a los otros seres y ante sí mismo.

Los poemas que a continuación veremos no fueron escritos por Luis Alfredo Arango en el orden que los presentamos, ni

tampoco con la conciencia del valor que representan: cabalmente, la inadvertencia con que Arango los escribió, acrecientan su valor.

El trabajo está dividido en dos partes. En la primera tratamos de aprehender el mecanismo que Arango utiliza para hacer lo que denominaremos *imagen mítica*, y luego, en la segunda parte, exponemos la cosmovisión mítica.

A. El mecanismo de la imagen mítica

Luis Alfredo Arango nos descubre (del pueblo en que vive), aquellos rasgos que siempre serán verdad para el pueblo de Guatemala y que contienen toda una significación para sus habitantes. La intención del poeta es encontrar, en esa mezcla de idiosincrasias que nos conforman, el carácter histórico de un pueblo.

En las siguientes líneas, trataremos de acercarnos al mecanismo que adopta Arango para encontrar el mito. Leámos el siguiente poema (1977:172):

"ANTES DEL ALBA

- 1 Era domingo y antes del alba
los Chumil
venían con cigarros encendidos agujereando las nubes
- 5 venían caminando en la neblina de Chouén,
bajando hacia la plaza con hijos y tanates,
con aves bajo el brazo.

Chouén^{/2/} es más allá de los helechos
 más allá de los árboles
Chouén es donde suelta el viento sus coyotes
 10 donde los desata;
 donde siempre hay una nube custodiando soledades

cualquier domingo
 cualquier día.

Chouén es alto y los Chumil
 15 pasan chupando tizones
 prendidos en la punta de una tusa".

En este poema, Chouén emparentada con los Chumil en una forma indisoluble, se confunde con el principio de todo. Esta imagen -hablo del poema completo-, se logra por la utilización de tres campos poéticos que evolucionan en forma convergente para formar una imagen que podemos llamar *mítica*. El primer campo está compuesto por una familia de mercaderes indígenas que van hacia la plaza el domingo:

" venían caminando en la neblina de Chouén
 5 bajando hacia la plaza con hijos y tanates,
 con aves bajo el brazo".

En este caso Chouén es el término que valorizará el lugar y, al repetirse insistentemente, se convertirá en *leitmotiv*.

El segundo campo está formado por un lugar, Chouén, agigantado por el misterio:

/2/ El subrayado es mío.

" Chouén es más allá de los helechos
 más allá de los árboles,
 10 Chouén es donde suelta el viento sus coyotes
 donde los desata;..."

Chouén es un lugar que está más allá del espacio, un lugar que absorbe al tiempo, y esta eterna presencia en Chouén, asimila a los Chumil que están en él.

El tercero y último campo es donde termina de cerrarse el ciclo y la identificación es total entre los Chumil y Chouén.

" Chouén es alto y los Chumil
 15 pasan chupando tizones
 prendidos en la punta de una tusa;..."

Recordemos, en el Pop Vuj, la frase bastante repetida de *hun Batz hun Chouén* (1979:71a), que está muy relacionada con el concepto del hombre-mono-cervatanero, tiene una carga simbólica bastante enlazada con la presencia del humano en la naturaleza.

El ámbito se personaliza con todo su poder y los personajes se convierten en enormes seres, más allá del tiempo, *donde siempre hay una nube custodiando soledades.*

La identificación entre los Chumil y Chouén se logra mediante la cópula de dos oraciones, una con predicado nominal corta y que se una a la otra oración en una línea versual; a esto hay que agregar la homofonía de los dos núcleos de sujeto: *Chouén, Chumil.*

Me detendré ahora sobre lo que he llamado *imagen mítica* y el procedimiento que emplea Arango para hacerla, con el fin de facilitar su comprensión completa.

Arango, mediante la generalización de una experiencia individual, crea una imagen que condiciona a pensar, (en este caso del poema *Antes del Alba*), por medio de la identificación del humano, en que lo sucedido pueda ser vivido por cualquiera siempre y cuando esté dentro de un contexto mitológico, es decir, la experiencia no estará subordinada a un personaje sino a un lugar específico; y la acción estará subordinada a la tradición. Es debido a este procedimiento que se llega a la impersonalidad, dando una gran importancia al lugar y a la tradición. Con la pérdida de la individualización, Arango consigue generalizar la circunstancia, es decir, en primer lugar, utiliza un acontecimiento (unos campesinos que van a vender a la plaza); luego, transforma ese acontecimiento en un acontecer mágico que lo convierte en símbolo debido a que sucede en determinado lugar y que es fruto de una tradición, (en este caso el símbolo son unos indígenas que bajan a Chouén, representando al hombre unido estrechamente a la naturaleza en un *lugar* que siempre ha permitido esa acción). Identificado el personaje y el ámbito, nace una relación mágica que delegará esa tradición mitológica en los individuos.

Al respecto, Ernesto Sábato (1981:181-183) dice:

"Expulsado del pensamiento puro, el mito se refugia en la literatura, que así resulta una profanación pero también una reivindicación del mito. En un plano dialécticamente superior, ya que permite el ingreso del pensamiento racional al lado del pensamiento mágico.

(...)

El mito no es teórico, y hay que concordar con Cassirer en que desafía todas las categorías del pensamiento racional. Su 'lógica' es inconmensurable con nuestras concepciones de verdad científica. Pero la filosofía racionalista nunca ha querido admitir semejante bifurcación, y siempre ha estado convencida de que las creaciones de la función mitopoyética deben tener un sentido inteligente.^{/3/} Y el mito lo oculta tras todo género de imágenes fantásticas y de símbolos.

(...)

Pienso que con el mito, el arte y el sueño, por el contrario, toca el fondo de ciertos elementos permanentes de su condición, elementos que si no son metahistóricos son al menos parahistóricos, están al costado de problemas socioeconómicos, se refieren a problemas de la especie que perviven a través de las épocas y culturas, y constituyen su única expresión, sembrando la inquietud o el pavor".

Es decir, la literatura permite la creación del símbolo, que procura y después establece una organización (intelectual) lo suficientemente lógica pero flexible, en tanto que es una interpretación rica en significaciones. Además introduce en la sensibilidad el *asombro estético*, que de acuerdo con las particularidades que desarrolle, dará el perfil artístico de la idiosincracia de un pueblo.

/3/ El subrayado es de Sábato.

Observemos, en el siguiente poema de Arango (1977:133), esta manera *mágica* que nos lleva hacia el mito:

"INVENTO

- 1 Esta loma que camino,
 los clarineros que huyen de mis manos casi,
 estas flores amarillas que mi paso va doblando
 las mariposas opacas que simulan hojarasca,
- 5 Todo,
 todo esto estaba aquí hace siglos...
- Yo podría ser Oral Siguán
 Mabey Man,
 Juan Batz bajando de una rama
 10 podría no ser yo
 y hasta no ser
 sencillamente.
- Por eso digo que el tiempo no camina
 que el tiempo es una invención
 15 tal vez un juego,
 una naranja dando vueltas sobre el agua..."

En este poema, el tiempo y el espacio crean dos líneas que convergen hacia el individuo. La primera imagen, formada por el primer campo, es el hecho de caminar por un lugar y, luego, ese lugar pierde la relación que tiene con el espacio y el tiempo:

- "1 Esta loma que camino,
 los clarineros que huyen de mis manos casi,
 estas flores amarillas que mi paso va doblando
 las mariposas opacas que simulan hojarasca,
- 5 Todo,
 todo esto estaba aquí hace siglos..."

En seguida, podemos observar que este lugar se eterniza. El segundo campo y segunda imagen representan el proceso que encamina a la negación total de la conciencia individual:

" Yo podría ser Oral Siguán
 Mabey Man
 Juan Batz bajando de una rama
 10 podría no ser yo
 y hasta no ser
 sencillamente".

Esta negación de la identidad hace resaltar al lugar como un *símbolo* de permanencia y al hombre como algo que transita en un presente *siempre presente*. Para afirmar la fuerza de la imagen mítica, Arango utiliza nombre propios de origen quiché, hasta convertirlos en un nombre compuesto por dos vocablos de etimología diferente (Juan: origen bíblico y Batz: mono-maya-quiché).

El vértice donde convergen estos dos campos, tercera imagen y tercer campo, es el dominio del espacio sobre el tiempo; lo único que sobrevive es un movimiento circular tanto de la identidad como de la naranja que representa al ser y al tiempo, respectivamente. Nótese el uso del gerundio (dando) que acentúa la perpetuidad del movimiento.

" Por eso digo que el tiempo no camina
 que el tiempo es una invención
 15 tal vez un juego,
 una naranja dando vueltas sobre el agua..."

Creo que Luis Alfredo Arango logra abarcar una generalidad

de cosas, sin dejar de producir imágenes; él busca hacernos sentir los símbolos que nos llevarían a una explicación humana de los hechos cotidianos y, por consiguiente, a un cambio de actitud frente a ellos, situación que interpreta como la profunda raíz ética de lo mítico en este autor.

A guisa de ejemplo, puedo citar el siguiente poema (1975: 23), en donde se aprecia lo mismo:

"1 Hoy anduve en la mañana
 de una edad que no recuerdo
 de una edad que aún no ha sido escrita
 en ningún libro
 5 Era de niebla morada
 y un volcán resplandecía
 rojo sobre atlánticos inmóviles
 Hoy en la mañana
 hoy me sucedió
 10 pero
 no sé en qué vida".

De nuevo, en este poema, igual que en el anterior, el tiempo se confunde entre el futuro y el pasado en un presente que se sucede sin fin y que se visualiza magníficamente con la interminable naranja dando vueltas. El pretérito pluscuamperfecto, resplandecía, da la impresión de una imagen de atemporalidad pues no podemos determinar cuándo ocurrió. Lo único cierto es la imagen en que resplandece de un *volcán* sobre *atlánticos inmóviles*. Esta concepción del *no tiempo*, por medio de la espacialidad, hace que los poemas de Arango estén formados por imágenes que se contradicen, es decir, por dos líneas que correrán paralelas, sin encontrarse (hablo del

tiempo y del espacio), pero que se unifican en la vivencia del individuo, al convertirlas en una circunstancia espacial y de origen remoto, por medio del conocimiento de una tradición.

Lo más importante de este poema es esa imagen de fuerza telúrica -el destacar el volcán en medio de los mares- que nos obliga a rememorar todos los emblemas, todas las señas de América, para lograr así la síntesis de estas tierras: volcanes en erupción que emergen con fuerza de los mares azules. Nuevamente, Arango está utilizando contenidos que tienen ya una carga semántica muy emparentada con un origen o una simbología establecida, aunque, esta vez, diferente en el sentido de que no es atribuible, únicamente, a la raza quiché porque involucra una concepción *española*.

Ahora bien, para explicar lo anterior y verdaderamente conocer el mito en Arango, es necesario establecer un procedimiento para así encontrar la idea que fundamenta su sentir. Este procedimiento consiste en remontarse a la idea desnuda, sin orden, que está dentro del poema; para ello he sustantivado todo el poema, pasando los verbos al infinitivo. Basándome en las reflexiones de Saussure y Chomsky sobre el lenguaje, en donde se plantea la existencia de dos niveles lingüísticos: uno, amorfo, de captación total, y un segundo nivel de significado, menos unitario pero más limitado y que se reduce a conceptos. En este caso, el papel de la poesía es al

inverso, ya que trata de captar significancias totales partiendo de conceptos.

Seguidamente, reduzco las acciones de los verbos a sustantivos, por parecerme lo más unitario y que responde a una concepción sin modificadores, lo que proporciona unidad de contenido.

Después, en una frase personificada, en primera o tercera persona, se tiene una imagen que manifiesta el desarrollo de un contenido que se halla compacto dentro del subconciente del autor y que, al final, será una simbolización. Para ello, utilizo la esquematización del poema. Uso este procedimiento porque creo que existe una zona lingüística que está emparentada con la colectividad, quizá mediante la captación del mundo por medio de una misma sintaxis. Este sistema, en lo sucesivo, nos servirá para establecer las conexiones entre la idea básica y los poemas que simbolizan la historia de Guatemala.

Nos interesa dar a conocer lo dicho por Theodore Roszak, (1977:152) quien, sin ser lingüista, coincide con ello. Llama la atención la forma en que comprende el problema, desde otro punto de vista, y se emparenta con nuestro razonamiento:

"La experiencia y el símbolo como un todo constituyen lo que podríamos llamar un significado-raíz: un sentido irreductible de significancia, un fundamento sobre el que la mente descansa y construye".

Lo que él llama *significado-raíz*, nosotros, sin conocer esa nomenclatura, habíamos denominado *núcleos de contenido*.

A continuación un ejemplo (1969:17):

"Sé como partes el pan
cada mañana
y que recoges las migas
con la yema de los dedos
como un ciego deletreando el desayuno".

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
1	pan	saber partir	El sabe partir pan mañana		
2	mañana				
3	migas	recoger	El recoge migas yemas dedos		
4	yema dedos			El sabe /	(Deletrear en este caso encierra todo el poema, descifrar)
5	ciego desayuno	deletrear	El deletrea ciego desayuno	deletrea / desayuno	"descifra" / deletrea-sabe

Podemos concluir en este caso, que el poeta está *deletreando* o *describiendo* a quien está desayunando con él. Es una contemplación detenida, sin tiempo, reverente. El núcleo

del poema lo que nos indica es que él lee los gestos y así sabe del otro.

B. La cosmovisión mítica en Arango

En los siguientes poemas, vemos el desarrollo de esa conciencia y observamos esa búsqueda de identidad.

<u>Poema</u>	<u>Simbolismo</u>
1. "Progenitor"	Narra el primer hombre que vino a "estas tierras".
2. "Cómputo del Tiempo"	Simboliza una raza y sus preocupaciones por comprender la vida en el tiempo. Nota: de todas formas esta preocupación por saber cómo eran seguirá hasta el presente.
3. "Verdadera Historia"	La violenta conquista va unida a la concepción, entre españoles e indígenas. La Muerte unida al Amor.
4. "Niño Dormido"	El resultado de aquel engendramiento, la primera raza, ya mixta, formada por dos mundos distintos, principio del ensimismamiento.
5. "Otro Poema llama Juan"	Reconocimiento de una naturaleza-mestiza.
6. "Guatemala III"	Guatemala, como un símbolo que se mueve, que vive, que comienza a preguntarse por una identidad.
7. "Final"	Se cierra una fase.

Para mí, simplemente son etapas de un proceso lírico que no ha terminado; pero, con este esquema, ya podemos tener conciencia de donde encajan los diferentes poemas de Arango.

Arango inicia, con el poema "Progenitor" (1969:21), su propia concepción, su visión personal de lo que es Guatemala.

"PROGENITOR

1 Hubo
 alguna vez
 un primer hombre que
 pasó,
 5 puso los pies donde hoy me paro.
 Adivino su temblor sobre las hojas...

Iba descalzo,
 temerozo de serpientes
 y la muerte respetaba su sigilo.

10 Prisionera de follajes,
 medio sol se liberaba a cada paso
 de su largo caminar desnudo y solo.

Adivino su modesto resplandor,
 su fogata de quien anda
 15 sin saber que estrena el mundo.

Sé quién era y
 no lo sé,
 pienso su nombre y soy como él
 cuando lo pienso
 20 cuando mojo con mi sombra
 la raíz de estar atado al universo,
 que a su turno engendrarán
 pueblos enteros que
 jamás conoceré..."

En este poema, Arango desarrolla en cinco campos, la suerte del primer hombre. En el primer campo manifiesta el símbolo de un hombre que atisba su presencia a través de la naturaleza, dándonos la sensación de frescura, verdor y vegetación:

"5 puso los pies donde hoy me paro.
Adivino su temblor sobre las hojas..."

Es por medio de esa vegetación que Arango llegará a saber del "Progenitor"; pero el medio de llegar al pasado es el espacio. En el segundo campo la substancia será el temor a la muerte, en este caso magistralmente representada por la serpiente, motivo predominante tanto en la literatura maya-quiché, como en la simbología española católica. En la Literatura guatemalteca, por ejemplo, tiene el poder de la muerte y el símbolo de lo terreno, de lo que nace y de lo que muere, del poder de engendrar, y de la virilidad, y del amor. Es a sí mismo a quien teme el primer hombre; un círculo cuyos extremos se unen; una serpiente que contiene las dos concepciones: símbolo fálico, procreador y creador; símbolo de muerte es constante *sigilo*.

"iba descalzo,
temeroso de serpientes
y la muerte respetaba su sigilo".

En el tercer campo ese hombre es consecuencia de una relación muy estrecha con la naturaleza; es luz, y va desnudo

y solo. En ese hombre, arquetipo del humano, encuentra la naturaleza en forma diferente de manifestarse; él es parte de los follajes, y el sol ha encontrado en él una liberación de su energía. Arango encuentra aquí el ciclo de la luz, hasta llegar al pensamiento.

"10 Prisionera de follajes,
medio sol se liberaba a cada paso
de su largo caminar desnudo y solo".

En el cuarto campo todavía se confunde el adivinar y el saber, y un resplandor flota en esta estrofa por la luz de la *fogata*.

" Adivino su modesto resplandor,
su fogata de quien anda
15 sin saber que estrena el mundo".

En la última estrofa hay una identificación entre el *primer hombre y su descendiente*, probablemente el poeta que escribe. La substancia de este campo sería un círculo vicioso entre los siguientes núcleos de contenido: (véase Cuadro 1, verso 20, pag. 78).

Sabe-piensa-engendra
/ /
sabe-piensa-engendra

Esa diluida unificación con el primer hombre nos señala los límites del sentido de ser humano: el engendramiento queda fuera de sus conocimientos, pero es también el móvil

esencial de toda raza. Lo único cierto es el recuerdo de otro antepasado, recuerdo que se acentúa por la *costumbre*, el *rito*, los mecanismos de "recordar", de "ser de nuevo" y ser "progrenitores":

" Sé quién era y
no lo sé,
pienso en su nombre y soy como él
cuando lo pienso
20 cuando mojo con mi sombra
la raíz de estar atado al universo,
que a su turno engendrarán
pueblos enteros que
jamás conoceré..."

La preocupación poética de Arango nos lleva, entonces, a penetrar en un mundo extraño, contradictorio, donde los personajes balbucean una percepción de conciencia en medio de una tradición que se esfuerza por señalarlos e identificarlos. De aquí nace una contradicción que nos asombra, y de esa inquietud llegamos a lo que podríamos llamar *agitación mítica*, que sería una identificación con lo que es humano, -la tradición en este caso- y un miedo terrible por lo que no es humano, -es decir, miedo al rompimiento de un equilibrio- (*intuición ética*). Como los dos aspectos coexisten, lo no humano y lo humano, los personajes tienen que resolverse por una desesperación, por una angustia, o bien por una constante búsqueda de su identidad histórica o racial. Los personajes de los poemas de Arango deambulan en un estado especial de la "conciencia" y su tragedia está en tratar de conseguir identidad plena para responder a su naturaleza humana.

El segundo poema (1977:131), simboliza la raza maya:

"EL COMPUTO DEL TIEMPO

- 1 Para contar el tiempo se aclaraban las aguas de los lagos,
se adelgazaban jades,
astrónomos de un ojo filtraban los vapores de la selva,
colaban lluvias,
5 oraban con la lengua perforada
y masticando anís,
¡Para contar el tiempo!

- Hicieron un camino interminable:
cada hora le agregaban una piedra
10 marcaban cada día con un glifo,
cada año se erigía un relieve conmemorativo.

Mientras el camino crecía hacia adelante,
los astrónomos vigías, metidos en sí mismos,
andaban hacia atrás...

- 15 ¡Tocaron lo infinito!"

Dividiremos este poema en cuatro campos para analizarlo.

En el primer campo tenemos la forma, partiendo del núcleo de contenido que sería la identificación del ser hombre y el transcurrir del tiempo:

Camino
/
El tiempo ha crecido con el hombre
/
infinito /4/

Hay una explicación de cómo hacían los mayas para concebir

/4/ Vid. Cuadro 2.

y contar el tiempo y las imágenes del poema nos llevan tanto hacia el exterior, es decir hacia la naturaleza, como hacia el interior, hacia la práctica mística.

Cuando se inicia el poema, del primer verso al cuarto, se ejemplifican acciones que indican el contacto directo entre el hombre y la naturaleza. La metáfora resulta de la abundancia y la reiteración semántica de las imágenes:

"1 Para contar el tiempo se aclaraban las aguas de los lagos,
de adelgazaban jades,
astrónomos de un ojo filtraban los vapores de la seval,
colaban lluvias,"/5/

Se aclara el agua; se adelgaza la fría sensación del jade; los astrónomos filtran los vapores de la selva y cuelan lluvias (astrónomos que han aprendido la unidad de las cosas). Todo esto solamente tiene un símbolo: el hombre volcado hacia la naturaleza.

Después, siempre en el mismo campo, hay una manera diferente de investigar: el hombre se vuelca sobre sí mismo para comprender algo externo que no entiende. Arango salta al asombro por medio de imágenes paradójicas y, por lo tanto, el resultado es mágico:

"5 oraban con la lengua perforada
y masticando anís,"

Las formas que adopta esta idea conforman un símbolo que puede resumirse así: un camino hacia afuera, que es la naturaleza, y un camino hacia adentro, que es humanidad y la eterna consternación del hombre ante lo desconocido. A pesar de que el poeta no menciona para nada el tiempo, éste se percibe al final, por la ausencia de límites; el tiempo es un invento, "una naranja dando vueltas sobre el agua", y lo único que existe es un infinito que es tocado, aprehendido desde dos puntos distantes, y que nos ofrece la media del hombre:

"¡Tocaron el infinito!"

El tercer poema que propongo, "Verdadera Historia", se hilvana perfectamente con los últimos tres versos del "Progenitor". Arango propone la creación de pueblos, no como una consecuencia humana, sino empujados por una fuerza que está más allá del conocimiento:

"(...)

que a su turno engendrarán
pueblos enteros que
jamás conoceré..."

Esta *inconciencia* de engendrar está patente en el poema "Verdadera Historia" (1969:13-14), pero es una inconciencia dominada por otra natural, oscura (pero no por ello menos real y sin consecuencias), que va desde el primer hombre

hasta el último de sus descendientes: "ese mojar la sombra de la raíz de estar atado al universo" se hace con ímpetu, con la fuerza de todo.

"VERDADERA HISTORIA

- 1 Las desearon.
Se les irguió lo caballo.
Después de tanto navegar,
después de tanto andar
- 5 luchando,
batallando,
poniendo nombres,
decapitando ciudades,
templos, guerreros.
- 10 Al entrar en sus reinos,
al desflorar universos
cómputos,
edades para siempre,
ilas desearon!
- 15 Se desabotonaron,
se quitaron las correas,
las espadas,
los arneses
- 20 y fue ahí sobre la tierra
¡Oh mujeres, madres,
viejas y doncellas!
- Lo que se construyó después fue mentira.
Hubo un instante humano,
una sola vez verdadero.
- 25 Después se edificaron falsedades,
separaciones, convenios.
¡Hay qué ver cómo venían!
- 30 Les hirvió la carne y se la desabrocharon
Las desearon a la orilla de la playa,
en los légamos,
en los caminos ensangrentados,
en las ciudades humeantes.

Las fecundaron a golpes,
 a mordidas de lebrel,
 35 con sangre que ha navegado,
 que se ha mezclado con vino,
 con pólvora.

Eso es lo único exacto.
 Lo verdadero.

40 Locos, sedientos, heridos
 se desnudaron,
 se quitaron los harapos,
 se acostaron a la sombra
 de cacaoos soñolientos
 45 Y NOS SEMBRARON
 a dentelladas,
 a fogonazos,
 a golpes calientes
 de carne y hueso,
 50 de pellejo
 de insomnio y de sueño,
 de instinto sublevado,
 de ayuno que traían.

Las desearon y
 55 después
 las despreciaron.

Eso fue todo".

En este poema, de acuerdo con el desarrollo que nos hemos propuesto, Arango cuenta el "engendramiento" de una nueva raza. El poema se compone de diez campos, delimitados en la siguiente forma: en el primer campo, se manifiesta el instinto diferente al de estas tierras, representado por un cuadrúpedo ("caballo"); sin embargo, hay dos verbos que califican justamente al ser humano: "desear y poner nombres".

La nominación (el poner nombre) dentro de la cosmogonía de Luis Alfredo Arango identifica al género humano.

"1 *Las desearon.*
Se les irguió lo caballo.
 Después de tanto navegar,
 después de tanto andar
 5 luchando,
 batallando,
poniendo nombres,
 decapitando ciudades,
 templos, guerreros".

En el segundo campo, comienza la creación de un mundo diferente que habla de mujeres que tenían sus propios universos, sus propios cómputos. Para siempre. Todas las imágenes que se desprenden de la personificación^{/8/} se refieren a la invención de un nuevo universo, de una nueva edad, y el verbo que se utiliza es "desatar", que no significa precisamente *crear*, sino desencadenar una edad, un cómputo, un universo nuevo "para siempre":

"10 Al entrar en sus reinos,
 al desflorar universos,
 cómputos,
 edades para siempre,
 ¡las desearon!
 15 Se desabotonaron,
 se quitaron las correas,
 las espadas,
 los arneses

y fue ahí sobre la tierra".

/8/ Vid. Cuadro 3.

En los versos siguientes, las imágenes son eróticas, propias del momento que se vivió; se usan símbolos con significados masculinos ("espadas-arneses") y se enfatiza la acción ("¡las desearon!").

En el tercer campo (muy importante, porque concatena este poema con otros en donde se desarrolla esta simbología), se identifica a la mujer con la tierra.

"20 ¡Oh mujeres, madres,
viejas y doncellas!"

La tierra se identifica con la madre, porque es creadora; luego, resulta muy fácil enlazar *tierra* con *mujer*.

En el cuarto campo, se niega todo lo que pudo construirse después; lo único cierto fue el instante humano. Arango compromete a una razón más fuerte, que toda la maquinaria construida por el hombre, el auténtico momento humano, es decir, cuando el hombre *por toda voluntad*, quiere ser humano.

" Lo que se construyó después fue mentira.
Hubo un instante humano,
una sola vez verdadero.
25 Después edificaron falsedades,
separaciones, convenios.
¡Hay que ver cómo venían!"

En las estrofas correspondientes a los tres campos siguientes (quinto, sexto y séptimo), se asegura que el deseo y la fecundación de los españoles fue lo único cierto, lo

único verdadero, siempre y cuando se identifique lo verdadero con todo aquello digno de crear algo nuevo.

" Les hirvió las carnes y se la desabrocharon.
 Las desearon a la orilla de la playa,
 30 en los légamos,
 en los caminos ensangrentados,
 en las ciudades humeantes.

Las fecundaron a golpes,
 a mordidas de lebrei,
 35 con sangre que ha navegado,
 que se ha mezclado con vino,
 con pólvora.

Eso es lo único exacto.
 Lo verdadero".

En el octavo campo se hace palpable el engendramiento. Los verbos "desnudar", "quitar", "acostar", "sembrar" nos argumentan la realización de este acto único que, en el poema "Progrenitor", se tiene como la unión con la naturaleza. El verbo "sembrar", que está escrito en mayúscula, termina prácticamente con el poema y da una sensación encontrada entre "placer y dolor" que, según creo, tiende a dar fuerza al clima erótico que lo envuelve. Es también en este campo en donde radica la unión que lo enlaza al poema "Progrenitor" (moja-sombra-acuesta-sombra). Para Arango, sombra equivale a una actuación casi refleja de proseguir la realización de un Ser de cuya conciencia participa en forma limitada.

El concepto "hombre" de Arango, es el de un ser dividido entre el misterio y el conocimiento; es decir, es un ser que

escinde su inteligencia sobre la actuación de su ser y los propósitos de un equilibrio natural. Esto le impone límites y, ante la imposibilidad de la solución por medio de su libre actuar, es sumiso a ese equilibrio.

En el noveno campo se relata, en forma lacónica, el desprecio que siguió a la locura del "desfloramiento" y el engendro del nuevo mundo. Al final, décimo campo, y en forma contundente, el poeta remata en un último verso: "eso fue todo".

Dos mundos han concebido uno nuevo. Dos universos distintos, unidos por el asombro de sentirse semejantes, capaces de amarse:

"Eso fue todo".

Primero "El Progenitor", creador del hombre; luego dos humanidades distintas en "Verdadera historia", unidas para realizar una nueva raza que está simbolizada en "Niño dormido", el siguiente poema (1969:25-27).

"NIÑO DORMIDO

1 Tuve qué nacer bajo los chorros de agua
y el lodo ciego me llegaba hasta el ombligo.

Tuve qué nacer y calentarme en una piedra.
Todo lo que hago con la tierra es pisotearla,
5 ponerle huellas y nombres.
Ella muele sus estatuas,
las esculpe, las levanta,
las deshace en una noche.

En una noche.

- 10 (en una noche se lloran miles de años
y en los bosques que rodeaban
las ciudades profanadas.)

Duermo sobre mis orejas.
De caracol.

- 15 Sobre el suelo.
Sigiloso entre bromelias que no conoce cualquiera.
Remuevo piedras cangrejas y siempre,
siempre está el llanto debajo.

- 20 A la orilla de marimbas duermo,
a la orilla de nodrizas
que congregan a los pueblos
oigo llover desde lejos pero adentro;
oigo su llorar de siglos,
su sonajear de semillas,
25 su voz terrosa,
tela de araña,
columpio muerto,
piel de culebra sagrada.

- 30 Aún estábamos en hormigueros
y ya la voz de la tierra era mujer hecha y derecha
y desde siempre tenía esa mezcla tan extraña
de primer día y de sombra,
de luz y antigüedad.

- 35 Aún estábamos como puestos al sol,
o a la intemperie,
como puestos a secar
bajo aquel cielo tan padre,
tan dueño de aires y de truenos.

- Tiro la piedra
40 y escondo la mano:

Como quiera que haya sido.
Sea quien fuere el primero que dijo:

marcó la tierra de azul para siempre.

45 La tierra que,
entre helechos y la noche,
era de obsidiana y jade
(y en las cámaras de sacrificio
pardo coágulo, ceniza.)

Mama.

Fíjate bien que no digo mamá
sino mama:
si se pudieran mamar los volcanes
les modería la punta hasta hacerlos llorar
55 y reventar como sapos
para repintar tus pasos.

Cuánta Guatemala, cuánta,
cuánto morir, cuánto hueso.
Bajo su costra de signos.

60 a veces
queda la piel con escrituras frescas.
Junto a los montones de uñas y fémures
el embarazo,
el parto para mañana.

65 Piedra t trueno,
mimiente y calavera.

Yo, mejor camino,
mejor me hago el tepejilote y me voy
cuesta arriba,
70 porque si me acuesto".

En el poema anterior, estudiamos la continuación de "Verdadera historia" porque en él hay una serie de elementos formales que los unen, según veremos más adelante ("Verdadera historia" y "Niño dormido").

En la totalidad del poema se comprende que existe un ser humano que *tuvo* que nacer, lo que confirma que el hombre no puede dominar ciertas leyes naturales (en este caso nos referimos al resultado de "engendrar"). Este nuevo hombre,

que todavía es un niño, está dormido, pero por convencimiento propio; además, está conciente de un espacio y una circunstancia al que pertenece y al que él llama *Guatemala*. Como todo niño, su respuesta es evasiva ante lo desconcertante del medio.

La primera estrofa de "Niño dormido" se une con la quinta estrofa de "Verdadera historia". Hay una humedad ligada al deseo, a la fecundación, y un erotismo muy propio de Arango, compuesto por tierra y líquidos, sea este mar o sangre: muy próximos a la sensación primigenia.

"1 Tuve qué nacer bajo los chorros de agua
y el lodo ciego me llegaba hasta el ombligo".

En la quinta estrofa del poema "Verdadera historia", dice así:

" Las desearon a la orilla de la playa,
30 en los légamos
en los caminos ensangrentados. /9/

Volviendo al poema "Niño dormido", nos damos cuenta, de que está escrito en primera persona, lo que significa que

/9/ El subrayado es mío. Cada frase de estas encierra la imagen de lodo (tierra con agua) y además hace una urdimbre de sensaciones táctiles agradables y significados desagradables, lo que mantiene un clima de fuerte erotismo.

hay una identificación del poeta con ese nuevo ser (como ya ocurrió en el poema "Invento").

En la segunda estrofa, la tierra tiene una fuerza propia que parece ser arbitraria, cruel inverosímil, en el sentido que hace sus *estatuas* (hombres) para deshacerlas en una sola noche. El poeta insiste, como medición de la catástrofe -"una noche"-, en emparentar ese lapso con un sufrimiento y llanto.

Previo a todo este sentimiento trágico, tenemos la conciencia de "Niño dormido", con respecto a la imagen formada por tierra, mujer, madre:

" Todo lo que hago con la tierra es pisotearla,
5 ponerle huellas y nombres".

"Pisotear" es un verbo despectivo y violento. "Poner" huellas y nombres es el quehacer humano que notamos desde el "Progenitor" y "Verdadera historia" y ahora en el "Niño dormido". De todas formas, en estos doce primeros versos, existe una potencia agresiva que se va diluyendo en triteza, conforme el poema se desarrolla. Es la prosecución del "desear y despreciar",^{/10/} como una extraña marea que ya forma parte de esta nueva criatura.

" Tuve que nacer y calentarme en una piedra.
Todo lo que hago con la tierra es pisotearla,

/10/ Visto en el poema "Verdadera historia".

5 ponerle huellas y nombres.
 Ella muele sus estatuas,
 las esculpe, las levanta,
 las deshace en una noche.

En una noche".

En la sexta estrofa, el "llanto y la noche" son uno, en las "ciudades profanadas", que semánticamente se unen a "Verdadera historia". Luego, hay un cambio de musicalidad, un rompimiento de sistema. El "Niño dormido" yace sobre el suelo, sobre una naturaleza virgen, y está lleno de llanto, lo que conduce a una identificación entre ámbito y personaje. Las palabras: "suelo", "sigiloso", "vegetación" y "piedras", repetidas en los poemas que analizamos anteriormente, acentúan una similitud que, en este caso, se convierte en contradicción del "Niño dormido".

" Duermo sobre mis orejas.
 De caracol.
 15 Sobre el suelo.
 Sigiloso entre bromelias que no conoce cualquiera.
 Remuevo piedras cangrejas y siempre,
 siempre está el llanto debajo".

En la sexta estrofa, muy rica en significaciones, encontramos que el núcleo de contenido es: "él congrega-duerme-para llorar-llover". Este llanto lo convierte en una identificación con la naturaleza al llover. Las nodrizas tienen voz terrosa, ancestral y todo en ellas es sagrado, como la culebra; las demás imágenes nos dan la sensación de algo

suspendido, quieto, hecho de una fina estructura de filamentos, como una lluvia.

" A la orilla de marimbas duermo,
 20 a la orilla de nodrizas
 que congregan a los pueblos
 oigo llover desde lejos pero adentro;
 oigo su llorar de siglos,
 su sonajear de semillas,
 25 su voz terrosa,
 tela de araña,
 culumpio muerto,
 piel de culebra sagrada".

Esta estrofa se conecta formalmente con los dos poemas anteriores: "Progenitor" y "Verdadera historia". Todos los conceptos están en esta estrofa: el extraño símbolo de sombra, la similitud entre mujer-vientre, tierra-hormiguero y mezcla de luz y conciencia del tiempo. Veamos:

" Aún estábamos en hormigueros
 30 y ya la voz de la tierra era mujer hecha y derecha
 y desde siempre tenía esa mezcla tan extraña
 de primer día y de sombra,
 de luz y antigüedad".

En la siguiente estrofa, octava, el concepto de soledad y padre están identificados con la presencia de algo solemne, tan dueños de aires y de truenos, que pueden "secar". Existe en este párrafo una víspera, "un inicio".

" Aún estábamos como puestos al sol,
 35 o a la intemperie,
 como puestos a secar
 bajo aquel cielo tan padre,
 tan dueño de aires y de truenos".

Luego viene un rompimiento total con el poema: el poema

se resuelve entonces en un nombre: "Guatemala". Arango comienza el rompimiento, quedándose fuera como la glosa de un guión teatral (gráficamente está en el centro del marco poético, esto carga la palabra de importancia, aún así, está escrita toda con mayúsculas):

" Tiro la piedra
40 y escondo la mano:

Como quiera que haya sido.
Sea quien fuere el primero que dijo:

'G U A T E M A L A'

45 Marcó la tierra de azul para siempre,
La tierra que,
entre helechos y la noche
era de obsidiana y jade
(y en las cámaras de sacrificio
pardo coágulo, ceniza.)"

El rompimiento comienza desde los acentos internos de los versos hasta la semántica del poema, marcados por el ictus (subrayados) en la segunda y tercera sílaba.

El nombre "Guatemala" aparece por primera vez, solo, formando una línea versual, como tratándose de alargar en sus letras puestas en mayúsculas separadas para *encontrarse*, para saberse, para ser. El azul de los mares ("Tuve un sueño"), el verde de los montes ("Progenitor"), "lo negro de la noche". Luego viene un nuevo rompimiento, la fuerte imprecación de una fuerza escondida, de un dolor profundo, agresivo.

"50 Mama.
 Fíjate bien que no digo mamá
 sino mama:
 Si se pudieran mamar los volcanes
 les mordería la punta hasta hacerlos llorar
 y reventar como sapos
 para repintar tus pasos".

El tratamiento en segunda persona de este poema, lo vulgar de la connotación del juego de palabras entre "mama y mamá", y la manera de la construcción de los tres versos, nos sugieren que el efecto buscado es que parezca una conversación, la conversación de un fantasma que quiere rehacer la historia de Guatemala, descontento, pero que vuelca su agresividad en una comprensión fatalista; de todas maneras lo molesto y desagradable de la imagen que, sugiere la sensación de volcanes parecidos a sapos y que serán mamados, para nuevamente hacer la historia de Guatemala, nos indica que Luis Alfredo Arango está utilizando palabras que no tienen tradición poética, en imágenes que agreden la sensibilidad del lector y buscan el asombro como finalidad de estética, es decir, se apoya en la antipoesía.^{/11/}

De acuerdo con lo dicho, podemos mencionar lo que al respecto apunta Fernando Alegría para la UNESCO en el libro "América Latina en su Literatura" (1980:243-244):

/11/ En el presente trabajo llamaremos antipoesía a la manifestación poética, por medio de la cual el artista se rebela contra el formalismo retórico, para exponer su crítica a una serie de aspectos de la vida cotidiana que él considera sin valores.

"No se destruye un arte con premisa para reemplazarlo por otro. Breton abre una compuerta en la concepción racionalista de la creación artística y por esa compuerta sale, con la fuerza de un torrente marítimo de gran profundidad, el contenido de una memoria colectiva y de un subconciente creador. Es de toda importancia subrayar esta función de los manifiestos surrealistas: ellos son un poder de liberación, desatan las amarras del globo humano y le botan sus sacos de arena, independizan a los interlocutores, le dan al lenguaje una sola acción continuada en que se emancipan los poderes de noche y asaltan instituciones, implantan la antimagia, es decir, el ejercicio funcional de la realidad en los sueños.

Considerados así, los manifiestos surrealistas ayudan a explicar la evolución posterior de la antiliteratura. Pudiera decirse que si Breton dió un salto a las profundidades del hombre, la antiliteratura dió otro salto a la superficie de la realidad, le quitó al surrealismo el aparato ritual y sus insistencias dogmáticas, lo liberó a su vez y lo puso a tono con su desorden a la vez luminoso y violento.

(...)

Es también (la antiliteratura) una autovisión crítica del intento y una afirmación heroica, es decir, cómica, del absurdo de este y todo intento metafísico en que meta mano el hombre".

Tal como podemos observar, dicho autor se refiere al intento de desarmar el discurso.

En el último campo del poema que nos ocupa, la confusión y la impotencia del "Niño dormido" se convierten en un silencio triste y cargado de inseguridad:

"Yo, mejor camino,
 mejor me hago el tepejilote y me voy
 cuesta arriba,
 porque si me acuesto..."

La composición que sigue, "Otro poema llamado Juan" (1969:15-16) es el reconocimiento de una naturaleza mestiza que, a manera de retrato, nos va dibujando la silueta de una raza mezclada que todavía no conoce, que ha empezado a hundirse en el reconocimiento del "otro".

"OTRO POEMA LLAMADO JUAN"

11 Hablamos de ti porque
 florecemos a la sombra de tu casa,
 florecemos como chilca,
 florecemos humedecidos con el vinagre de tu ropa,
 5 florecemos con ilusión de que amanezcas algún día redivivo;

para que no se olviden tus afanes,
 tu quebranto, tu dolor y
 tu alegría sobre el mundo,
 tu alegría tan humilde,
 10 tan efímera,
 tan hoja de pacaya solamente.

Tercos, necios, te nombramos.
 Te hallarán o te hallarás en nuestros versos,
 con hilos y nudos y pedacitos de sueños,
 15 con el humo que amarilla los canastos,
 las vasijas,
 las hamacas y los huesos
 y los muros
 y las marimbas rumiantes.
 20 Los objetos que parecen animales y te sirven,
 que te rodean y se lustran de tus manos
 como bestias o tortugas milenarias.

Las bolsitas de saliva que le escupes a la noche,
 el tabaco envuelto en tusas.
 25 El aguardiente.

Porque bebes cada vez que hay ceremonias,
 cada vez que haces bautizos o que entierras a tus muertos.
 Bebes y hablas.
 Hablas de la vida... ¡De la vida!...

30 Bebes y hablas desde un hoyo
 de cuatrocientas brazadas
 y en tu boca
 las palabras son pedruscos,
 granos húmedos que alguna vez reventarán sonoramente,
 35 apretadamente, como lluvias,
 como dientes que te duelen.

Hablamos de ti,
 tal vez alcalde de algún pueblo que no es pueblo,
 que no se mira,
 40 que se pierde tras el atrio de su iglesia,
 que se pudre lentamente,
 que se despulga en el alba,
 que se lava las canillas
 en un río delgadito, pardo,
 45 tan callado como tú,
 como tu vida.

Hablaremos de ti hasta que
 un día
 te levantes y derribes ese mundo de utensilios zoomórficos,
 50 de bancas que se alargan para el sueño,
 para el polvo de los bailes y los años,
 para tierra de culebras que se enroscan en tu cuello".

En esta creación poética, intitulada "Otro poema llamado Juan", solamente tomaremos los núcleos de contenido que aparecen en la normalización (Cuadro 5, página 89) y que nos dan la pauta de la prosecución que tiene Arango en la formación del símbolo.

La forma del poema es la plática hacia una persona que sintetiza una raza. La oscuridad de la conciencia de esta

persona, es decir de "Juan", es tremenda porque nos expone ante el enigma de lo que no se conoce.

"Otro poema llamado Juan", nos indispone, nos irrita, porque nos identifica con el que "habla" en el poema y nos hace sentir bastante habladores y llenos de ruido innecesario frente a un ser silencioso y, como todo silente, misterioso y fuerte. Son siete estrofas que nos dibujan un retrato especial, dos figuras que se traslucen hasta formar una dualidad, la que habla y la "otra" que se llama "Juan". La que habla comienza a florecer a la sombra del otro y, al hacerlo, presenta dos caras de una raza nueva:

"1 Hablamos de ti porque
florece-
mos a la sombra de tu casa,
florece-
mos como chilca,
florece-
mos humedecidos con el vinagre de tu ropa,
5 flore-
cemos con ilusión de que amanezcas algún día redivivo;

para que no se olviden tus afanes,
tu quebranto, tu dolor y
tu alegría sobre el mundo,
tu alegría tan humilde,
10 tan efímera,
tan hoja de pacaya solamente".

Una parte de esta raza está satisfecha y muestra con orgullo hasta las cosas que sirven de utensilios para "Juan"; Juan, que calla, realiza actos extraños: se esconde tras una iglesia y se lava las piernas en un río pequeño que corre a través de un pueblo olvidado sobre el monte; pero son actos enteros, llenos de significados y que el "otro" añora:

- " Tercos, necios, te nombramos.
 Te hallarán o te hallarás en nuestros versos,
 con hilos y nudos y dedacitos de sueños,
 15 con el humo que amarilla los canastos
 las vasijas,
 las hamacas y los huesos
 y los muros
 y las marimbas rumiantes.
 20 Los objetos que parecen animales y te sirven,
 que te rodean y se lustran de tus manos
 como bestias o tortugas milenarias".

Lo importante de la estrofa anterior es que las figuras se enaltecen una a otra tácitamente; Juan, por el halo mágico de su silencio; y el "otro" por nombrarlo como su mejor parte. La raza ha quedado formada; el proceso no ha terminado pero ha comenzado; la nueva raza va percibiendo su identidad con el lenguaje por excelencia que entiende el hombre: la admiración. Es la identidad perseguida por quien dirige el poema de Juan, ese "otro" que es parte de Juan. Según Werner Kemper (1969:216-217) esa dualidad es necesaria:

"... a consecuencia de su dinamismo, que procede de la coincidencia opositorum (coincidencia de los contrarios), las dualidades de conciencia, afectan los escasos símbolos auténticos y por lo tanto todos los estratos de nuestra persona. De aquí viene su importancia".

- " Hablamos de ti,
 tal vez alcalde de algún pueblo que no es pueblo,
 que no se mira,
 40 que se pierde tras el atrio de su iglesia,
 que se pudre lentamente,
 que se despulga en el alba,
 que se lava las canillas
 en un río delgadito, pardo,
 45 tan callado como tú,
 como tu vida".

Como podemos notar, el que escribe trata de acercarse a Juan, pero lo desconoce porque se siente ajeno todavía; aunque no lo es, de allí, la necesidad de hacer hincapié en el uso de la segunda persona (tu) que, no es el trato de mayor carga afectiva que posee el guatemalteco.

En este otro poema, "Guatemala III" (1977:17-19), Arango ya no tiene recuerdos lejanos, ni procura investigar el horizonte probable de una raza; dentro de su cosmogonía, es el "ahora" y en el devenir el "presente". Son once estrofas que contienen lo que significa ser y participar de una identidad histórica. El terruño natal se comprende, se vive con la conciencia de alguien que se ha encontrado en ella:

"GUATEMALA III

A todos sus amantes los deja ser
su déspota, su dueño, su verdugo
y luego los devora debajo de su
piel. ¡Así son suyos!

1 Sos tierra
Sos La Tierra.

Te poseo.
Sí,

5 Tal vez ...

Te poseo y me levanto con preguntas.
Tierra - cruz - Esposa - Muerte- Altar de Sacrificios.
Te poseo. Lo imagino.
Escribo en ti mi nombre bárbaro.

10 (Este nombre que no rima con Xecul o Tzanixnam).
Te recorro. Te doy vueltas con la piel
con las manos medidoras
desde antaño acostumbradas al oficio de escarbar,
de socavar en busca de oro,

15 en busca de los dijes de tu voz,
de tu garganta,
de tu antiguo corazón.

Te recorro. Soy de aquí -me digo-.
Soy tu amante, tu marido, tu entenado;
20 esposo de tu cuerpo entre dos mares.

Tan sólo de tu cuerpo.
Sí.
Tan sólo de tu largo delgado cuerpo,
crótalo,
25 largo, delgado corredor de sangre y lava,
de polvo y humaredas,
de enjambres y semillas.

Cantil tallado por la lluvia.

Delgada tierra larga, larga,
30 largamente por tantos poseída,
por tantos y por nadie
y sólo mía.

Que soy de aquí. Mendigo.
Tu amante. Tu entenado.
35 Esposo de tu cuerpo entre dos mares.
Sos tierra. Sos mi tierra.
Te busco y me hundo en vos.
Creyendo poseerte me hago polvo en tus entrañas.

(¡No sé.
40 No sé que hacer con ella;
qué dejarle, qué pedirle,
me deja ser su dueño, su tirano
pero me esconde su alma,
45 me llama mientras huye!).

Amor, amor
estar en tus volcanes es jugar con aire,
jugar y copular con nubes polimorfos.

Sos tierra. Sos mi madre,
 50 mi-Gua-te-ma-la-sos-y
 no-soy-tu-yo,
 me-pier-do-en-tus-co-lla-res, y-sé-que-he-de-mo-rir
 pug-nan-do-por-cer-car-te-en-un-a-bra-zo!"

Los símbolos antes propuestos en los poemas están ahora concretizándose, ya son parte de la vida y de la tierra: (sombra=conciencia limitada de comprensión del universo; serpiente=amor=muerte; engendrar=raíz universal; elementos húmedos=engendramiento; nombrar=trabajo del hombre; piedra=destino; tierra=mujer; bajo tierra=inconciencia; llover y llover=colectividad=congregar; cielo y aire=idea paternal).

" Te poseo.
 Sí.
 5 Tal vez ...
 Te poseo y me levanto con preguntas.
 Tierra - Cruz - Esposa - Muerte - Altar de Sacrificios".

También se reconoce la diferencia intrínseca de los idiomas hablados en esa tierra, nombres que no tendrían sentido si no fueran vida:

" Escribo en ti mi nombre bárbaro.
 10 (Este nombre que no rima con Xecu! o Tzanixman)".

Luego el desarrollo de la identificación y la relación que guarda ese habitante con su espacio, una relación apasionada, sensual:

" Te recorro. Soy de aquí -me digo-.
 Soy tu amante, tu marido, tu entonado;
 20 esposo de tu cuerpo entre dos mares.

Tan sólo de tu cuerpo.
 Sí
 Tan sólo de tu largo delgado cuerpo,
 crótalo,
 25 largo, delgado corredor de sangre y lava,
 de polvo y humaredas,
 de enjambres y semillas.

Cantil tallado por la lluvia.

30 Delgada tierra larga, larga,
 largamente por tantos poseída,
 por tantos y por nadie
 y sólo mía".

De estos versos se desprenden los núcleos de significado que se han repetido: "sangre y lava" que lo unen con "Verdadera historia" y "Niño dormido". Después vuelve el desconcierto, el no encontrar todavía la parte más íntima de su propia naturaleza que al mismo tiempo es la esencia de esa tierra llamada Guatemala:

" (¡No sé.
 40 No sé qué hacer con ella;
 qué dejarle, qué pedirle.
 Me deja ser déspota,
 su dueño, su tirano
 pero me esconde su alma,
 45 me llama mientras huye!)"

El paréntesis que nos hace bajar mentalmente la entonación, indica lo íntimo y doloroso del reconocimiento.

Luego el poema se vuelca en un canto lírico, desplegándose las palabras hasta llegar a un éxtasis poético, en donde el amor y la muerte están identificados. Esto se logra

mediante la unión de sílabas con guiones, grafismo que da uniformidad visual, permitiendo también, armonía semántica:

" Sos tierra. Sos mi madre,
50 mi-Gua-te-ma-la-sos-y
no-soy-tu-yo,
me-pier-do-en-tus-ca-be-llos,
me-en-re-do-en-tus-co-lla-res, y-sé-que-he-de-mo-rir
pug-nan-do-por-cer-car-te-en-un-a-bra-zo!".

Si observamos bien, todo el intento será hacer suya una tierra que no concibe totalmente, que no entiende; en el siguiente poema "Final" (1977:105), cierra Arango lo que podríamos llamar primera etapa de una reflexión lírica sobre Guatemala, y que, por su valor simbólico, hemos denominado "mítica", el poema dice:

"FINAL

1 Te quise mucho - le dije-
y me comí la tierra con los ojos

'... por si no te vuelvo a ver ...'

Te quise mucho
5 pero en una llama se pueden ir
cien años

y así me sucedió.

¡MADRE! ¡TIERRA!

10 He venido a repartir cenizas a donde antaño
mi sombra se juntaba con los cálices del día".

El principio de este poema es un recuerdo, el primer verso

dice cuánto ha sufrido el amor y la conciencia; el desarrollo es el de una plática:

"1 Te quise mucho -le dije-"

Luego, en el segundo verso, hay una cólera comprimida, una ansiedad que subleva el presente:

"y me comí la tierra con los ojos"

El poema parece hablar de una desazón amorosa buscando así cambiar el sentimiento en algo más tangible; pero el remedio se vuelve contra él y aquella tierra comida por los ojos es un recuerdo más vivo y un dolor más intenso. Busca, entonces, apartarse para ver mejor, intenta hacer un "aparte" y el cariño por su amada ha crecido hasta parecerse a él mismo. Aquel deseo vuelve sus pasos.

"...por si no te vuelvo a ver..."

La narración sigue y, como si se detuviera en la conversación, explica la dimensión de su amor:

" Te quise mucho
5 pero en una llama se pueden ir
cien años

y así me sucedió".

Ese silencio que hace la conversación más amena y la carga de ansiedad termina con un grito:

"¡MADRE! ¡TIERRA!"

Es la continuación del último éxtasis poético de "Guatemala III". Ahora, en forma reflexiva, habla para sí y termina uniendo todo el pasado al presente. La simbología es más fuerte y está ya dominada. En este poema el poeta se hace consciente del sentir acerca de su tierra. Las palabras "ceniza, piedra, altar de sacrificios", nos acercan al mundo maya y tienen un significado que se enlaza fácilmente a la idea de acabamiento (ceniza), de rudeza y oscuridad (piedra) y de dolor (altar de sacrificios), todo esto en los últimos dos versos del poema; luego, está la palabra *sombra* que, dentro de la cosmogonía de Luis Alfredo Arango está íntimamente relacionada al concepto de ilimitado, fuerza sobrenatural y tiempo pasado. Esta palabra, *sombra*, está seguida de la imagen de luz que resulta de la relación del símbolo cristiano cáliz y día. La palabra *caliz* está muy ligada a la idea del cumplimiento de una orden divina de carácter trágico. Por lo tanto, al leer la frase versual: "mi sombra se juntaba con los cálices del día", tenemos una imagen en donde el pasado y la idea de orden trágico se mezclan con la claridad omni-presente del día. De todas maneras, el poema tiene el clima melancólico de quien al final sólo recuerda.

Podríamos decir con Heidegger (1978:143), cuando habla de Hölderlin:

"La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta despierta y toma por ser es la realidad.

(...)

Así parece vacilar la esencia de la poesía en su apariencia exterior, pero, sin embargo, está firme. Es, pues, ella misma instauración en su esencia, es decir, fundamento firme".

Con base en lo anterior, nos aproximamos a cierta condición mítica -bastante involuntaria- de la poesía de Arango, conformada por la constante invocación simbólica que hace en ella.

IV. LA SATIRA EN LA POESIA DE LUIS ALFREDO ARANGO

La poesía de Arango es compleja porque, así como propone y construye un símbolo puede dar un viaje hacia la sátira. De allí que me haya interesado exponer estos dos aspectos que considero, por su distanciamiento, una muestra de la riqueza de este poeta. Para comprender la poesía me serví de los esclarecidos estudios de Ezra Pound en su obra "El arte de la poesía" (1978:21-23), donde dice que si no comprendemos los adelantos que hizo la prosa, en materia del conocimiento, sobre los movimientos anímicos del hombre, jamás podremos entender por qué la versificación tiene que buscar en la prosa y en sus recursos, la técnica para manifestar los diferentes estados de la conciencia humana. Tal es el caso de Arango en cuanto al uso del coloquio y los espacios en blanco (que son pausas -a manera de además-), donde se busca la comunicación directa de los conversadores en la escritura.

En segunda instancia, es indispensable tomar en cuenta la experimentación que en materia literaria realizó el arte latinoamericano en los primeros 50 años de este siglo. Huidobro es un ejemplo de la experimentación del lenguaje como simple expresión, desde el balbuceo hasta la creación por

el idioma; los ultraístas, a su vez, con el surrealismo "criollo", Vallejo, juntamente con Orrego, en la gestación de una poesía de profundo significado. Claro que no podemos limitar en una o dos líneas toda la riqueza de estos movimientos, pero los resultados son obvios: desde entonces se incorporan al lenguaje poético el ilogismo, el erotismo, las zonas no comprendidas de la mente, los sonidos "disonantes", lo tradicionalmente feo, lo deforme y muchas otras características que hacen de la poesía contemporánea un arte más cercano -diríamos- a lo "normal y ordinario", tratando siempre de ligarse estrechamente a la vida real y cotidiana.

Sin lugar a dudas, todos estos elementos y causas son los que, a mi juicio, se proyectan en la concepción poética de Arango. Esto no significa que el poeta haya realizado conscientemente su poesía; más bien, fueron estas mismas condiciones, que vive Latinoamérica, las que originaron la poesía satírica del autor. La temática que ejemplifica lo anterior se refiere al natural humor del guatemalteco ante los sucesos que lo circundan; las creencias cristianas que lo encausan en una determinada forma de observar el mundo y que en cierta medida, lo ayudan a comprender lo trágico. También cabe citar las ideas que sobre arte promulgaron los existencialistas sobre la utilidad de la poesía, así como una serie de crisis políticas y sociales que vivió el poeta y que,

como veremos en el presente estudio, se manifiesta en la sencillez del esquema para realizar la sátira, que determina su estilo directo y la acentuación en lo que se refiere a la comunicación con el lector.

La sátira, desde tiempos inmemoriales, ha sido una crítica. Su carácter de censura hacia los errores de una época determinada le impone, profundamente, un tono moralizante. Es, en suma, un agudo registro de los padecimientos de un lapso de la historia.

A partir de los años cincuenta, América Latina experimenta una nueva manera de satirizar por medio de la *antipoesía*, expresión que tomó del surrealismo los elementos sin tradición poética y declaró guerra al ornato. Además, manifiesta una influencia existencialista y un bagaje cristiano que hacen de esta literatura la protesta latinoamericana por excelencia.

Cuando leemos la sátira de Luis Alfredo Arango, podemos notar, en sucesión, el prosaísmo, la crítica, los asuntos oníricos, la angustia y, a veces, el absurdo existencial, juntamente con un profundo sentido humorista y moralizante. Leamos (1977:46):

"¿Miran aquel árbol lleno de torditos?
 pues,
 no es árbol,
 es la antena de la tele de unas gentes que
 no ven a los torditos

sino al Pájaro Loco y a la Familia Monster".

Para mí, este es un ejemplo típico de la poesía satírica de Luis Alfredo. Primeramente "monta" un mundo lírico que se da en el primer verso:

"¿Miran aquel árbol lleno de torditos?"

para luego ir rompiendo, paulatinamente, el sistema que instauró hasta lograr la burla completa, si no el sarcasmo. En el presente poema, el "pues" determina una larga pausa por el espacio en blanco equivalente al silencio; luego, el tercer verso con la negativa, ya completa

"no es árbol"

inicia el rompimiento, nueva definición contraria a la anterior, que compara la actitud "monstruosa" de no prestarle atención a la realidad "viva":

"no ven a los torditos"

La atención se encamina a una caricaturizada manera de ser, a través de la "tele":

"sino el Pájaro Loco y la Familia Monster".

Previamente, se ha colocado un espacio de silencio para asentar la burla y distanciar las dos proposiciones.

Notaremos que el procedimiento se basa en definiciones y la negación paulatina de las mismas. Nótese también el

espacio en blanco entre el penúltimo y último verso, utilizado para provocar suspenso, en el retardo de la resolución final o cierre.

A partir de estos señalamientos de forma, podríamos determinar que el procedimiento que utiliza Arango para realizar la sátira es el siguiente:

1. Proposición afirmativa (fórmula noble, de categoría lírica).
2. Rompimiento de sistema o proposición negativa (fórmula no noble, de categoría cotidiana).
3. Burla (fórmula satírica).

Veamos esto en el siguiente poema (1977:63):

"Y el angel de la bola de oro
no sabe todo lo que ha llovido
todo lo que ha pasado
al otro lado de su escaparate".

Observemos que el rompimiento del sistema en este poema es gradual, y viene desde el principio con la rememoración de la casa de préstamos; pero al final, si alguna duda quedaba al lector, todo lo resuelve el término "escaparate", que nos ayuda, de inmediato, a cerciorarnos de la identidad verdadera del "Angel de la Bola de Oro".^{/12/} También nos

^{/12/} "Monte de Piedad" de la Ciudad de Guatemala.

Asimismo nos damos cuenta de que palabras como "llovido" tienen otra connotación, (la de "pasar penas") y que aquel "ángel" las "soluciona". La estructuración de estas composiciones combina la temporalidad del poema con la gráfica de las palabras y sus connotaciones; obligan al lector a releer, pero con una significación distinta, que sirve para completar, entonces, la sátira.

Ahora podemos explicarnos el procedimiento de la siguiente manera:

1. La proposición lírica es necesaria para la formación de una idea que contenga sensaciones con tradición poética; para ello, utiliza sustantivos tales como: "lucero, ángel, oro, luna, árbol, aves, etc.", pero, una vez construido este sentimiento lírico mediante definiciones,^{/13/} se rompe.

2. El poema ha instaurado una determinada "manera" de ordenar y considerar su desarrollo, de tal suerte que el lector, a instancias del poema, está pensando en una forma muy específica. De pronto, esa "manera especial" se rompe, mediante un giro inesperado que toma el poema y una proposición negativa que corta su evolución primigenia.

/13/ Señalamiento hecho ya por Dante Liano, en un trabajo inédito (o desconozco si ya está publicado), que me proporcionó Luis Alfredo Arango.

Este cambio enriquece el universo de connotaciones del asunto poetizado.

3. El lector tiene una serie de imágenes grotescas y hasta absurdas, logradas merced al choque entre dos definiciones encontradas o, a veces, contradictorias, pero que canalizan las sensaciones hacia la ironía y, en algunos casos, al sarcasmo, con una imagen precisa.

Este procedimiento puede abarcar varios versos, como en los casos anteriores, o tan sólo algunas palabras, como en este ejemplo (1977:71)

"Este es un siglo de 45 revoluciones".

En este caso, el numeral 45 tiene una serie de connotaciones bastante claras y es en él en donde ocurre aún gráficamente, el rompimiento de sistemas. Estamos leyendo letras y, de pronto, nos asalta un número. Primero la famosa "Colt 45", con imágenes de guerra y muerte; luego las 45 revoluciones del fonógrafo, la rapidez del disco echado a andar, la sutil manera de desprecio ante una melodía de tan corta duración y lo fastidioso de reproducirla. El sustantivo "revoluciones" es bastante claro y la burla se dirige a la inestabilidad política y al cambio continuo que estamos experimentando en esta época.

Notamos aquí que, al reducir el procedimiento satírico a

una sola línea versual, Arango se aproxima a la greguería y se acerca también al absurdo existencialista.

En este otro poema, podemos notar la utilización de otro idioma para darle un completo sabor a la crítica que le interesa (1977:179)

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

Las connotaciones en esta composición son pesimistas; sin embargo, el procedimiento que utiliza para producir la sátira se guarda celosamente. Primero marca una realidad patética, pero sin la menor tradición poética:

"Vi sepultar a un niño muerto"

Luego, agrega una nota que transparenta una vida pobre:

"en una caja de cartón"

Después se acerca al lector con un "ademán escrito" (el paréntesis), como si se tratase de un cauteloso confidente. Entonces le susurra:

"(Esto es verdad y no lo olvido)"

Se inicia el rompimiento:

"sobre la caja había un sello:
General Electric Company"

Para rematar con el lema de esa empresa, que determina el sarcasmo de la paradoja:

"Progress is our Best Product..."

Luego, el idioma extranjero nos sitúa en un contexto completamente diferente del perteneciente al niño muerto. Este contraste, que no parece tener solución aparente, deja de ser una imagen ilógica para llegar a ser un absurdo.

En este otro poema, se dirige burlescamente a los comerciales:

"Los hombres que conoce el mundo
conocen Old Spice,
¡Ellas! reaccionan con Old Spice... ¡Puches!"

Solamente una expresión basta para desbaratar todo el mundo fantasioso de un lema comercial. Este eufemismo guatemalteco ("¡Puches!") -superioridad, con sorna- deja entrever con toda fuerza "la bien comprobada eficacia masculina sin necesidad del uso de tan conocida loción". Démonos cuenta que los tres versos previos a los puntos suspensivos son un comercial sin modificaciones, excepto la separación en versos y la última interjección que la agregó el poeta. Arango, probablemente, escogió este comercial porque va implícita en él una paradoja: los hombres que conocen el

mundo, conocen la vieja especie y que reaccionan con vieja especie; la última expresión de Arango ("¡Puches!") no solamente es una burla al lema sino al receptor del anuncio, quien quien paradójicamente forma parte de la especie.

Arango mantiene rigurosamente una estructura para formular la sátira en todas sus variaciones, incluyendo la burla sencilla, aquella sin ninguna intención social o política, como podemos ver en el siguiente poema (1977:64), en donde hace un parangón entre la risa que nos sobresalta y un refrán

"El arpa es una mujer
Se los digo
porque tengo
los pelos en la mano".

La intención más lejana es identificar a la mujer con un instrumento, Luis Alfredo está jugando con el asunto del refrán que dice:

"Si digo que el macho es colorado
es porque aquí traigo los pelos en la mano"

Como hemos podido observar, los poemas de Arango pocas veces son narrativos: más que todo, son dialogados. Haciendo la diferencia entre el narrar como diálogo (con un lector abstracto en la totalidad del término) y el diálogo propiamente dicho (que responde a patrones de tiempo y espacio más inmediatos), anotaremos que Arango no escribe para un lector

El procedimiento de instauración y de rompimiento líricos:

"ive pues ya te fuiste
y me dejaste hablando solo!"

Arango no trata que su retórica parezca escrita, la manera es la de un conversador y los elementos gráficos que utiliza son los ademanes naturales que se usan en toda plática, para asegurar su comprensión. Esto nos lleva a poemas que, por pretender presentarle al lector el asunto poetizado en forma directa, son prosaicos. Esto se acerca a lo que apuntó Ezra Pound con tanto acierto, sobre la prosa en "poesía". Decía Pound que, en el siglo XVIII, la prosa llegó a dominar más estados de conciencia que el verso, natural vehículo de lo que se pretendía como poesía. Según Ibañez Langlois (1973:25),

"La poesía tiende hoy a escribirse como prosa: a imitar el mecanismo aparente de la narración, de la crónica, del reportaje, de la epístola, del decir coloquial. Esta aparente traición y pérdida de las esencias líricas no es, como creen muchos -detractores y también cultores, malos cultores, de la nueva forma-, una simple caída en el prosaísmo, un abandono en las oscuras manos de la prosa instrumental o del decir convencional. Es una purificación del dialecto de la tribu, mistificado hasta la banalidad en la juntura azarosa de palabras e imágenes, en el doble y triple fondo de las metáforas caprichosas, en la sugerencia de profundidades que a menudo no existen o son inverificables en la objetividad del lenguaje: en la prestidigitación verbal de quien no tiene nada que decir"....,

por lo tanto, la versificación como técnica de conocimiento

humano, debe a la prosa un buen trecho sobre los estados de conciencia y emotividad del ser humano. Para mí, esta respuesta satisface en gran medida la naturaleza prosaica de la poesía contemporánea.

En el ejemplo que sigue, (1977:55), notaremos cómo utiliza asociaciones ilógicas propias del surrealismo y la reiteración de palabras para mantener el ritmo, así como el acercamiento directo al lector. Este rasgo manifiesta la importancia que le da a la comunicación ya que se repite con bastante regularidad.

"1 Pienso que escribo
y cuando escribo pienso mi letra
pienso mi tinta y
las páginas de mi cuaderno.
5 Lo demás me viene solo:
este Río que no muere
que me da la vuelta en seco
que se sale del papel
cruza la calle y
10 se encarama al cielo
con permiso de todos ustedes
o sin él".

Nótese la repetición del encabalgamiento con la conjunción "y" además de las repeticiones de los pronombres relativos y posesivos -"que", "mi", "me"-, lo que asegura el ritmo de los acentos tónicos de cada cuatro sílabas que marcan todo el poema. Hay ausencia casi total de puntuación, a excepción del punto final y los dos puntos en el quinto verso, donde funge como una doble pausa cargada de una futura definición; es decir, más que signos de entonación son

elementos gráficos. Nótese también lo paradójico de la metáfora del "río en seco". Y, por sobre todo, la comunicación directa con el lector, con una insinuación de rebeldía, donde le asegura que "su río de poesía" se "encaramará" al cielo, con el permiso de los lectores o sin él. Escrito en esa forma, traslada al lector dentro del poema porque lo inmiscuye al agredirlo.

Finalmente, quisiera agregar que no se puede resumir todo el sentido humorístico de Arango en la sátira. Las formas que adopta son muy variadas y van desde lo puramente lírico hasta el asunto cómico propio del "chiste", pasando por una serie de gradaciones; observémosle en los siguientes ejemplos (1971:5).

"Pájaro vidriado
bicicleta de ángel,
clave azul de hojalata".

En estos versos encuentro, aparte de la acertada metáfora, un trato cariñoso y dulce al clarinero, podríamos decir, "un trato de confianza". También en otra de sus composiciones trata al río Samalá de "sapito". Este trato, bastante similar en el caso del clarinero, está lleno de humor cariñoso, de abuso cariñoso (1972:12).

"Río. Río. Sapito. Panza blanca yo vi dónde
naces. Te miré copiando sombras -Haciendo pinitos
¡Ah mi sapo! ¡Mi recién nacido!

Comparemos los anteriores versos con el siguiente asunto cómico (1979:49):

"Dijo en la ONU un ministro
que la violencia es mundial
y lo aplastó con aplausos
la asamblea general..."

La rima en este caso es para facilitar el asunto cómico; es decir que la sátira en Arango no limita todo su caudal humorístico ni determina su poesía.

Al respecto y para finalizar este punto, creo que es necesario recordar a Bousoño (1966:314-315) sobre el recurso cómico en la poesía.

"Hemos convenido en que todo chiste nos lleva a percibir una torpeza, una rigidez o una mecanización del espíritu o del cuerpo de un ser humano, y por tanto, una inadecuación en materia leve con respecto a la vida./14/ Ahora bien: a mayor rigidez o torpeza, siempre que no pase del límite en que interviene ya nuestra piedad de espectadores, la ridiculez se pondrá más en claro y nos reiremos más. Se nos ha de hacer patente, pues, hasta qué punto es rígida o torpe, en ese sentido, la psique del sujeto y por qué lo es; hemos de intuir tal psique en su individualidad, actualizarla en nosotros. ¿Es esto posible con solo el instrumento de la 'lengua'? No. Las razones que conducen a tal negación son las mismas que nos indicaban a la 'lengua' como incapaz de elevarse a rango lírico. La 'lengua' no sirve para transportar analíticamente el aspecto colectivo, impersonal de las cosas. Ni la intensidad justa de una distracción, ni la intensidad justa de un sentimiento pueden ser expresadas por medio de la 'lengua'. Ello quiere decir que para lograr un

/14/ El subrayado es mío.

chiste, como para lograr un instante poético, es menester una sustitución lingüística. La diferencia, pues, entre chiste y poesía reside en la índole de lo transmitido por el sustituyente: el sustituyente cómico nos muestra una rigidez o mecanización del sujeto; el sustituyente poético, por el contrario, nos manifiesta un contenido anímico acaecido con toda legitimidad en una psique humana".

V. CONCLUSIONES

A manera de recopilación y sin la intención de dar como agotados los elementos que emergen de estos dos aspectos de la poesía de Luis Alfredo Arango, resumo las ideas básicas a las que pude llegar.

1. Con respecto al mito. Luis Alfredo Arango crea, en su poesía, una imagen que podemos llamar *imagen mítica* porque establece una secuencia simbólica del pueblo de Guatemala, al generalizar un destino individual, dándole un valor absoluto.

2. Con respecto a la sátira. Luis Alfredo Arango satiriza aquellos valores que han perdido vigencia dentro del pensamiento guatemalteco.

La forma de realizar sátira de Luis Alfredo es a base de proposiciones afirmativas y negativas.

3. En cuanto a la forma de manera general. El autor utiliza los metros que le faciliten su propio ritmo localizado en su mayoría en el acento tónico cada cuatro sílabas; también utiliza algunos procedimientos de la antipoesía, para lograr un acercamiento inmediato al lector.

VI. CUADROS DE NORMALIZACIONES

Cuadro 1

Progenitor

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
1		haber	El hubo vez		
2	vez		primer hombre		
3	primer hombre				
4		pasar	El pasar	Primer hombre	
5	pies hoy	poner parar	El poner pies hoy	adivino	
6	temblor	adivinar	El adivinar temblar hojas		
7		ir	El iba		
8	serpiente	temer	El temer serpientes	iba temiendo	
9	muerte sigilo	respetar	El muerte sigilo respetar	muerte	
10	prisionero follaje				
11	medio sol paso	liberar	El prisionero follajes liberar sol paso		

Continúa Cuadro 1

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
12	largo desnudo solo	caminar	El caminar desnudo largo solo	El libera su largo caminar	
13	modesto resplandor	adivinar	El adivina resplandor		
14	fogata	andar	El anda fogata	El sabe	
15	mundo	saber estrenar	El estrena saber	El adivina-sabe / resplandor-mundo / fuego	
16		saber ser	El sabe ser		
17	nombre	saber pensar ser	El sabe		
18		pensar ser	El piensa ser hombre		
19		pensar	El piensa		
20	sombra	mojar	El moja sombra	Piensa / / El sabe engendrar	
21	raíz universo	estar atar	El estar atar raíz universo	pueblos	nombre / hombre / engendra
22	corazones	engendrar	El engendra corazones		
23	turno	engendrar	El engendra turno		
24	pueblos enteros				
25		conocer	El conoce pueblos		

Cuadro 2

El Cómputo del tiempo

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
1	tiempo aguas lagos	contar aclarar	El cuenta tiempo aclara lagos agua		
2	jades	adelgazar	El adelgaza jades		
3	astrónomos ojo vapores selva	filtrar	El filtra ojo vapores selva	adelgazar-colar / / filtrar-contar tiempo	
4	lluvias	colar	El cuela Lluvias	/ / / lluvia-jade-selva	
5	lengua	orar perforar	El ora lengua		
6	añís	masticar	El mastica añís		
7	tiempo	contar			
8	camino	hacer	El hace camino		
9	hora piedra	agregar	El agrega hora piedra	El hacía tiempo	
10	día glifo	marcar	El marca día glifo		
11	año	erigir	El erige año		
12	camino	crecer	El crece camino		

Continúa Cuadro 2

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
13	astrónomos	meter	El meter astrónomos	camino /	
14		andar		El tiempo ha crecido con el hombre /	hombre /
15	infinito	tocar	El anda toca infinito	infinito /	nombra / tiempo

Cuadro 3

Verdadera historia

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
1		desear	El desea	erguir /	
2	caballo	erguir	navegar	(El) deseear caballo /	
3		navegar	anda	navegar-andar /	
4		andar		deseear-entrar-universo	
5					
6					
7					
8	ciudades	decapitar	El decapita ciudades templos		
9	templos guerreros		guerreros		
10	remos	entrar	El entra		

Continúa Cuadro 3

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
11	universo	desflorar	El desflora	desflora-espadas-armas	
12	cómputos		desea	(El) / entra / universo	
13	edad		desata	desea-quita-cómputos	
14		desear	quita		
15		desabotinar	universo		
16		quitar	edad		
17	espadas		espadas	viejas	
18	arneses		arneses	Ser tierra-mujeres	
19	tierra	ser		madre-doncellas	
20	mujeres madres				
21	viejas doncellas				
22	mentira	construir ser	El construir ser mentira		
23	instante humano	haber	El haber (tener) instante.	humano-instante	
24	vez			contruir-convenios	
25	falsedad	edificar	El edifica	mentira-falsedad	
26	separaciones convenios		separaciones convenios		
27		haber ver venir	El haber		

Continúa Cuadro 3

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
28	carne	hervir	El hervir carne desabrochar	carne-orilla-playa / desear-camino / légamo-hervir / ciudad	
	orilla playa	desear	El desea orilla playa		
30	légamos		légamos caminos		
31	caminos ciudades		ciudades		
32	golpe	fecundar	El fecundar golpe		
33	mordida lebre1		mórdidas lebre1	morder-lebre1-sangre / /fecundar/ haber-pólvora-vino / / / tener	
34	sangre	haber	El tener sangre		
35	vino	haber	El tener vino		
36	pólvora		pólvora		
37	único exacto	ser	El ser único exacto	ser-verdadero	
38	verdadera		verdadera		
39	locos sedientos heridos				
40		desnudar	El locos sedientos heridos desnudo		
41	harapos	quitar	El quitar harapos		

Continúa Cuadro 3

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
42	sombra	acostar	(es la unión formal con el poema "Progenitor") El acostar		
43	cacaos		sombra		
44		<i>sembrar</i>	El <i>sembrar</i> dentelladas fogonazos etc. etc.		
45	dentelladas				
46	fogonazos				
47	golpes calientes				
48	carne hueso				
49	pellejo			desnudar-quitar-acostar / / / / <i>sembrar-nos</i>	
50	insomnio sueño			/ / sombra insomnio	
51	instinto			/ / / golpes-calientes-sueño	
52	ayuno	traer	El traía ayuno		
53		desear	El desear		
54		despreciar	El despreciar	El desea-desprecia	
55	todo	ser	El es todo		
56					golpes- / Engendrar- sembrar-des- preciar / humanos / insomnio

Cuadro 4

Niño dormido

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
1	chorros agua	tener	El tener-nacer chorros-agua		
2	lodo ciego ombligo	llegar	El llegar ciego ombligo		
3	piedra	tener nacer calentar	El tiene-nace calienta piedra	nace-esculpe /	
4	todo tierra	hacer pisotear	El todo tierra pisotear	El pone-nombres-tierra / / tiene pisotear / / deshace - noche	
5	huellas nombres	poner	El pone huellas nombres		
6	ella	moler	El moler estatuas ella esculpe levanta		
7		esculpir levantar			
8	noche	deshacer	El noche deshace		
9	una noche		El una noche	noche-años / /	
10	noche años	llorar		El llorar-rodar / / bosques-ciudades	
11	bosques	rodar			

Continúa Cuadro 4

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
12	ciudades profanadas				
13	orejas	dormir	El dormir orejas		
14	caracol		caracol suelo		
15	suelo				
16	sigilo bromelias	conocer	El conocer bromelias sigilo		
17	piedra	remover	El remover piedras		
18	siempre llanto				
19	orilla marimbas	dormir		llover-llorar / / El oír duerme / / congregar	
20	orilla nodrizas				
21	pueblos	congregar			
22	adentro	oír llover	El oír llover adentro lejos		
23	siglos	oír llorar			
24	semillas	sonajear			
25	voz terrosa				
26	tela araña				

Continúa Cuadro 4

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
27	columpio muerto				
28	piel culebra sagrada				
29	hormigue- ros		El estar hormiguero		
30	voz tierra mujer	ser	El ser tierra		
31	mezcla (siempre)	tener	El tener mezcla		Nuevamente se une la tierra y la mu- jer, unión formal con "Verdadera His- toria", y bajo el concepto de sombra con el "Progenitor"
32	primer día				
33	luz antigüe- dad				
34	sol	estar puestos	El estar puestos sol intemperie		
35	intempe- rie				
36		secar puestos		poner / / El seca	
37	cielo padre		El cielo padre aire suelos		
38	aire truenos				
Rompimiento del sistema					

Continúa Cuadro 4

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
39	piedra	tirar	El tirar esconder		
40	mano	esconder	piedra mano		
41		ser		El ser-primero	
42	primero	ser decir		/ / decir	
43	"Guatemala"				
44	tierra azul (siempre)	marcar	El marcar tierra azul (siempre)		
45	tierra				
46	helechos noche				
47	obsidiana jade	ser		El es helecho-noche obsidiana - jade cámara - sacrificio coágulo - ceniza	
48	cámaras sacrificio				
49	coágulo ceniza				
50		mamar			
51	mamá	fijar decir			
52		mamar			
53	volcanes	mamar			

Continúa Cuadro 4

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
54	punta	morder hacer llorar		El mamar - mamá / fijar - mamar / morder-reventar-repintar / sapos - pasos / (relación musical)	
55	signos	reventar			
56	sacos	repintar			
57	Guatemala				
58	hueso	morir			
59	signo contra				
60			El quedar		
61	piel escrituras fresca	quedar	signo fresca uña fémur embarazo		
62	uña fémures		parto mañana piedra	El caminar(se) / hacer-ir-tepijilote / acostar-cuesta arriba	
63	embarazo		trueno simiente calavera		
64	parto mañana				
65	piedra trueno				
66	simiente				
67	yo	caminar			
68	tepijilote	hacer ir			madre-sombr / niño
69	cuesta arriba				
70		acostar			

Cuadro 5

Otro poema llamado Juan

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
1		hablar	El habla florece sombra		
2	sombra casa	florecer	casa		
3	chilca	florecer	El florece chilca	El habla / florece	
4	humedecidos vinagre ropa	florecer	El florece humedecidos vinagre ropa	/ sombra / (humedad vinagre)	
5	ilusión día redivivo	florecer amanezcas			
6	afanes	olvidar	El no olvida afanes		
7	quebranto dolor		quebranto dolor		
8	alegría miedo		alegría miedo	redivivo-ilusión-afanes / / /	
9	alegría humilde		alegría humilde	El florece-amanece / /	
10	efímera		efímera hoja de pacaya	olvida - miedo / quebranto	
11	hoja pacaya		hoja de pacaya	dolor alegría	
12	tercos necios	nombrar	El nombra terco necio	humilde alegría efímera hoja de pacaya	

Continúa Cuadro 5

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
13	versos	hablar hallar	El halla versos hilar-nudos sueños-humo		
14	hilos nudos sueños		canastos		
15	humo canastos	amarillar	El amarilla humo-cestos		
16	vasijas			hallar-sueños / /	
17	hamacas huesos			El nombra-versos / /	
18	muros			hallan-hilos /	
19	marimbas rumiantes			El habla /	
				nombra /	
				hilo-nudos	
20	objetos animales	serbir	El sirve objetos animales	rodea /	
21	manos	rodear lustrar	El rodear lustrar mano	milenaria - sirve - suave /	
				lustra	
22	bestias tortugas milenarias		bestias tortugas milenarias		
23	bolsitas saliva noche	escupir	El escupir saliva noche bolsitas		
24	tacaco tusas	envolver			Unión formal con el Poema "Antes del alba"
25	aguardiente		El aguardiente		

Continúa Cuadro 5

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
26	ceremonias	bebes hacer	El bebe hace entierros bautizos muertos	El bebe-hace	
27	bautizos muertos				
28		beber hablar	El bebe habla	El bebe-habla	
29	vida vida	hablar	El habla vida	El beber-hablar / hace - halla / vida	
30	hoyo	beber hablar	El bebe halla pedruscos brazadas		
31	brazadas cuatro- cientos		boca lluvias		
32	boca				
33	palabras pedruscos (Nótese que piedra es palabra te- ma)				
34	gramos húmedos sonoramen- te	reventar			
35	apretada- mente lluvias				

Continúa Cuadro 5

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
36	dientes	dolor			
37		hablar	El habla alcalde		
38	alcalde pueblo pueblo		pueblo pueblo		
39		mirar	El mira		
40	atrio iglesia	perder	El pierde iglesia atrio		
41	lentamente	podrir	El podrir lentamente		
42	alba	despulsar	El despulga alba	El habla-mira /	
43	canillas	lavar	El lava canillas	/ vida	
44	río delgadito pardo		río delgado pardo callado		
45	callado				
46	vida				
47		hablar	El habla		
48	día				
49	mundo utensilios zoomórficos	levantar derribar	El levanta derriba mundo utensilios		

Continúa Cuadro 5

No. de Verbo	Sustantivo y Aditivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
50	bancas sueño	alargar	El alarga sueño polvo baile		
51	polvo bailes años		años	sombra / hace vida-sueño-otro / nombra	
52	tierra culebras cuello	enroscar	El enrosca tierra culebras cuello		Sueño / nombra / otro

Cuadro 6

Guatemala III

No. de Verbo	Sustantivo y Aditivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
1	tierra	ser	El ser tierra		
2	tierra	ser			
3		poseer			
4					
5					
6	preguntas	poseer levantar	El posee levanta preguntas		
7	tierra cruz esposa muerte altar sa- crificios				

Continúa Cuadro 6

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
8		poseer imaginar	El posee imagina		
9	nombre bárbaro	escribo	El escribe		
10	Xecul Tzanixman nombre	rimar	El rima Xecul Tzanixman		
11	piel vueltas	recorrer dar	El recorre piel dar vueltas		
12	manos medidoras				
13	antaño acostum- brados oficio	escarbar	El escarba antaño acostumbrados oficio		
14	oro	socavar buscar	El socava oro		
15	dijes voz	buscar	El dijese voz		
16	garganta				
17	antiguo corazón				
18		recorrer ser decir	El recorre como amante el cuerpo largo.		
19	amante marido entenado	ser			
20	esposo cuerpo dos mares				

Continúa Cuadro 6

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
21	cuerpo				
22					
23	largo delgado cuerpo				
24	crótalo				
25	largo delgado corredor sangre lava				
26	polvo humaredas				
27	enjambres y semillas				
28	cantil lluvia	tallar	El talla-tierra		
29	delgada tierra larga larga				
30	largamente poseída				
31	nadie				
32	mía				
33	mendigo	ser			
34	amante enterrado		El es amante tierra		
35	esposo cuerpo dos mares				

Continúa Cuadro 6

No. de Verbo	Sustantivo y Aditivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
36	tierra tierra	ser			
37		buscar hundir			
38	polvo extrañar				
39		saber			
40	ella	saber			
41		hacer dejar pedir			
42	déspota				
43	dueño tirano	ser			
44	alma	esconder			
45		llamar huir			
46	amor amor			dice / El recorre-es / amante / cuerpo-largo	
47	volcanes aire	estar jugar			
48					
49	tierra madre	ser	El es tierra madre Guatemala		
50	Guatemala	ser ser	cabellos perder enreda muere pugnar cerca		
51					El es tierra

Continúa Cuadro 6

No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
52	cabellos	perder enredar			pugna / El hombre / tierra
53	collares	morir			
54	abrazo	pugnar cercar			

Cuadro 7

Final

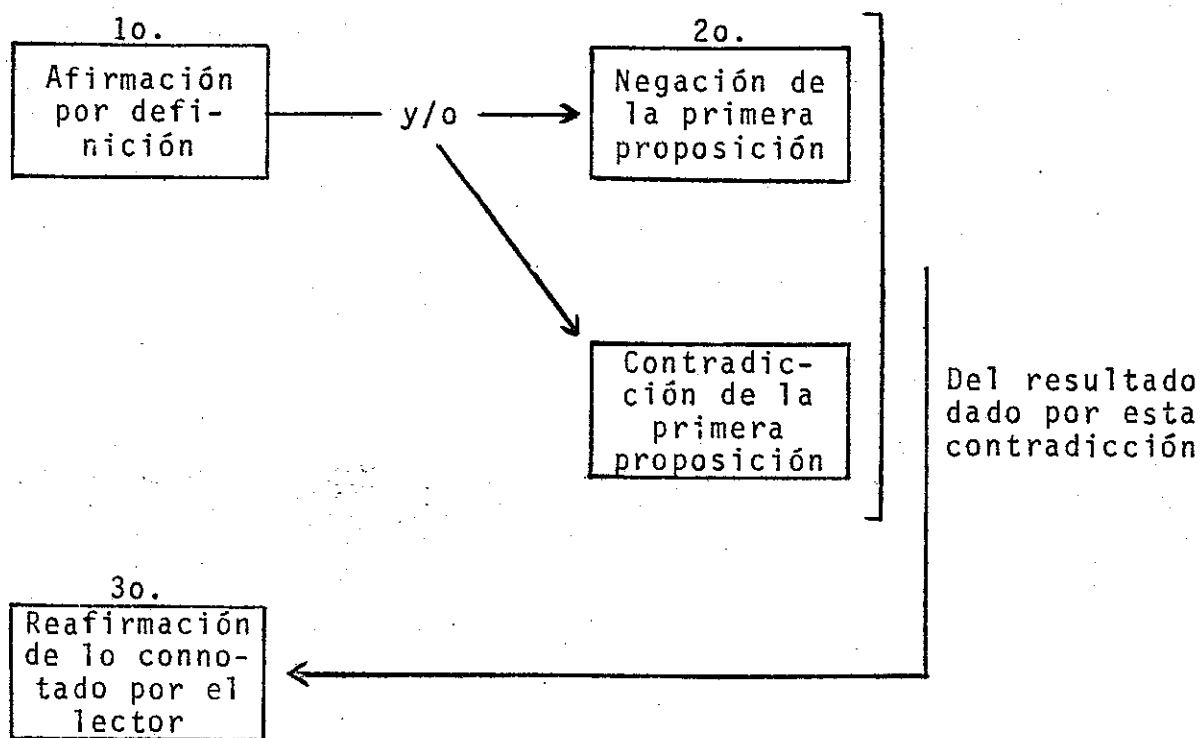
No. de Verbo	Sustantivo y Adjetivo	Verbo en Infinitivo	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
1		querer decir	El quiere-dice comer tierra ojos		
2	tierra ojos	comer			
3		volver ser	El vuelve se quiere ir		
4		querer	llama		
5	llamas	querer ir		ver-comer / El quiere repartir / madre-tierra / ceniza-sombra / cáliz-día	
6	cien años		El cien años suceder		
7		suceder			
8	madre tierra		El madre tierra		

Continúa Cuadro 7

No. de Verbo	Sustantivo y Ad-	Verbo en Infini-	Personificación	Reducción Final	Núcleos de Contenido
9	ceniza antaño	venido repartir	El viene reporta ceniza		Quiere juntar / sombra
10	sombra cáliz día	juntar	El junta sombra cáliz día		

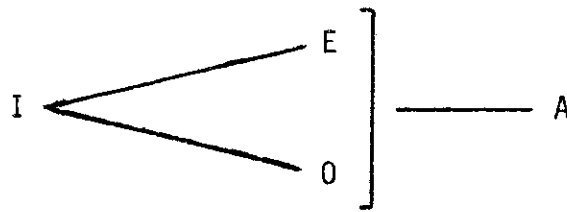
VIII. ESQUEMA DEL PROCEDIMIENTO QUE EMPLEA

LUIS ALFREDO ARANGO PARA SATIRIZAR



Es decir, que lo propuesto líricamente no sobrevive a la negación o contradicción; pero, lo connotado por la sátira se convierte en la generalización de una situación particular.

Lo anterior lo podremos observar en el esquema que de Lógica Formal se presenta en la página siguiente, y en el cual podremos ver un salto de cualidad.



(I) Premisa afirmativa particular negada en forma total, (E) o en forma parcial, (O) de donde se desprende una afirmación de carácter general, (A) que sucede con lo connotado por el lector.

BIBLIOGRAFIA

- Arango, Luis Alfredo. Dicho al olvido. Guatemala, C.A., 1969. Editorial Landívar. 30 pp.
- _____ ; Cartas a los manzaneros. Guatemala, C.A., Editorial "José de Pineda Ibarra" del Ministerio de Educación Pública. 1972. 57 pp.
- _____ ; El amanecido o cargando el arpa. Guatemala, C.A., Editorial Landívar. 1975. 67 pp.
- _____ ; Archivador de pueblos. Guatemala, C.A., Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala. 1977. 208 pp.
- _____ ; El zopilote biónico. Guatemala, C.A., Impresos Girblan. 1979. 91 pp.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. 4a. ed. 1966. Madrid, Editorial Gredos, S.A. 618 pp.
- Carreter, Fernando Lázaro. Diccionario de términos filológicos. 2a. ed. 1962. Madrid, Editorial Gredos, S.A. 443 pp.
- Cassirer, Ernest. Mito y lenguaje. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 1973. 107 pp.
- Chávez, Adrián. Pop Wuj. México, Ediciones de la Casa Chata. 1979. 112 pp.
- Chilam Balam, el libro de los libros del. 2a. ed. México, 1978. Editorial Fondo de Cultura Económica. 212 pp.
- Chomsky, Noam. El lenguaje y el entendimiento. 2a. ed. 1977a. España, Editorial Seix Barral, S.A. 317 pp.
- _____ ; Reflexiones sobre el lenguaje. Buenos Aires, 1977b. Editorial Sudamericana. 317 pp.
- Fernández Moreno, César. Coordinador de América Latina en su literatura. 7a. ed. México, Editores UNESCO y Siglo XXI. 1980. 494 pp.

- Ibañez Langlois, José Miguel. Antología de Nicanor Parra.
1973 Madrid, Editorial Seix Barral, S.A. 225 pp.
- Jung, Carl G. Lo inconciente. 6a. ed. Buenos Aires, Edi-
1976 torial Losada, S.A. 141 pp.
- Kemper, Werner. El significado de los sueños. Madrid, Edi-
1969 torial Alianza Editorial. 319 pp.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. 2a. ed. México,
1983 Editorial Fondo de Cultura Económica. 191 pp.
- _____ ; El arco y la lira. 3a. ed. México, Editorial
1981 Fondo de Cultura Económica. 307 pp.
- Pound, Ezra. El arte de la poesía. 2a. ed. México, Edito-
1978 rial Joaquín Mortiz, S.A. 132 pp.
- Roszak, Theodore; Oates, Joyce Carol; Pearce, Joseph Chilton.
1980 Casteneda a examen. 2a. ed. Barcelona, Editorial
Kairós, S.A. 260 pp.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. 2a. ed. Bar-
1981 celona, Editorial Seix Barral. 212 pp.
- Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. 10a.
1971 ed. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A. 378 pp.
- Ullman, Stephen. Lenguaje y estilo. Madrid, Editorial Agui-
1964 lar. 322 pp.