

Mercedes Garcés  
Pérez

«*Caminando*»:  
*el poema de Nicolás  
Guillén, desde un  
análisis integrador  
de la textura fónica*

*La explicación de un texto consiste en  
justificar cada rasgo formal del mismo  
como una exigencia del tema.*

F. L. CARRETER

**E**l trabajo que presentamos a continuación forma parte de un estudio mucho más abarcador, en el que se tuvieron en cuenta por separado los elementos fundamentales que integran la textura fónica —métrica: rima, acento, intensidad, ritmo, entonación, pausa; expresividad de las consonantes y las vocales—, como una vía más de análisis estilístico, particularmente referido al texto poético. Este trabajo más amplio aparece bajo el título «Apuntes para un análisis fonoestilístico del texto poético» y se haya ubicado en la Sala de Ciencias Sociales de la Biblioteca Central de la Universidad Central de Las Villas.

El poema «Caminando» de Nicolás Guillén nos dio la posibilidad de hacer este tipo de análisis integrador de la textura fónica. Comoquiera que este año 2002 se conmemora el centenario del natalicio de este grande de la poesía cubana e hispanoamericana, hemos tenido a bien presentar este estudio como modesto homenaje a esa vida dedicada por entero a las letras.

Ciertamente hay textos más ricos en unos recursos que en otros; sin embargo, el paciente estilólogo debe atender a todos los recursos no solo para que el estudio sea más completo, sino porque la relación que existe entre ellos —como parte de la estructura del texto— es tan fuerte que uno lleva al otro, o la existencia de este se debe a la presencia de aquel... En fin, todos hacen el texto y lo significan.

Antes de proceder a la presentación del poema queríamos anotar algunas cuestiones que nos parecen interesantes recor-

dar. Nos referimos concretamente a una serie de criterios —devenidos sugerencias para nosotros— emitidos por poetas y estudiosos de la poesía a propósito del análisis textual. Ellos son:

1) «Ninguna obra de arte es de hecho “cerrada”, sino que encierra, en su definición exterior, una infinidad de “lecturas posibles”.» (Eco, 1965: 59)

2) «El poema puede manifestársele a diferentes lectores en diferentes significados, y todos esos significados pueden diferir del que el autor quiso darle... El poema puede contener mucho más de lo que el autor tenía conciencia.» T.S. Eliot (Markiewicz, 1986: 127)

3) «El poema no significa sino lo que uno desea que signifique; si alguien liga a él sus propias esperanzas, las volverá a encontrar en él.» P. Valéry (Moles, 1986: 115)

4) «El crítico deberá siempre destacar los elementos que le parecerán más significativos; en otras palabras, no logrará nunca captar *todas* las funciones de *todos* los elementos de la obra.» (Segre, 1985: 35)

5) «En una explicación no es preciso comentar todos los elementos del texto, sino aquellos tan sólo que confirman claramente el principio fundamental.» (Lázaro, 1968: 63)

Ahora sí pasemos al análisis del poema «Caminando» de Nicolás Guillén.

### **Caminando**

1. Caminando, Caminando,
2. ¡Caminando!
3. Voy sin rumbo Caminando,
4. Caminando;
5. voy sin plata Caminando,
6. Caminando;
7. voy muy triste Caminando,
8. Caminando.
9. Está lejos quien me busca,
10. Caminando;
11. quien me espera está más lejos,
12. Caminando;
13. y ya empeñé mi guitarra,
14. Caminando.

15. Ay,
16. las piernas se ponen duras,
17. Caminando;
18. los ojos ven desde lejos,
19. Caminando;
20. la mano agarra y no suelta,
21. Caminando.
22. Al que yo coja y lo apriete,
23. Caminando,
24. ese la paga por todos,
25. Caminando;
26. a ese le parto el pescuezo,
27. Caminando,
28. y aunque me pida perdón,
29. me lo como y me lo bebo
30. me lo bebo y me lo como,
31. Caminando,
32. Caminando,
33. Caminando... (Guillén, 1973: 150)

El contenido del poema tiene mucho que ver con el régimen de vida y con el grado de indignación que sentía el hombre cubano antes del triunfo revolucionario. Era efectivamente cierto el mucho andar en busca de mejores condiciones de subsistencia y fue también cierto que en ese andar, en ese ir y venir, en ese «choque» de muchos andares, se encontró la solución para esa vida rutinaria, sin seguridad y sin futuro.

Y ello lo percibimos porque el poeta nos lo ha hecho llegar a través de toda una serie de recursos formales en los que tal vez él nunca pensó —ni siquiera imaginó que podrían existir— pero que están ahí, «dándole vida» a su texto y que nosotros trataremos de desentrañar de inmediato.

Como puede observarse el poema está conformado por 33 versos polimétricos agrupados en cinco estrofas:

1) La primera es un pareado muy peculiar —aa—: hace su primer verso octosílabo a partir de la repetición de la única palabra que conforma el segundo;

2) la segunda y la tercera constituyen una sextilla —aunque sólo por el total de versos, pues sus características internas difieren de la tradicional— en las que alterna un verso octosílabo con otro tetrasílabo. La primera sextilla posee una consonancia

monorrima: aaaaaa. En la segunda riman los pares y quedan sueltos los impares: acd;

3) la cuarta estrofa tiene similares características a la anterior con la sola diferencia de que comienza con un verso de apoyo totalmente enfático;

4) la última es bastante atípica: está constituida por 12 versos —una sextilla igual a la anterior: abcdbd más un terceto octosílabo cuyos dos últimos versos establecen rima asonantada con dos de la sextilla más un terceto tetrasílabo monorrimo: bbb.

De todo ello podemos anotar que:

1) La rima del poema es bastante regular, garantizada por la terminación *—ando* que se encuentra precisamente en la palabra clave del poema. De sus 33 versos, 21 finalizan o se estructuran con *caminando*.

2) El metro se mantiene uniforme: alternan a lo largo de toda la composición los versos octosílabos con los tetrasílabos.

3) Los versos blancos que aparecen en las estrofas no son «tan blancos» cuando se integran al poema, la propia lectura los va relacionando: así establecen rima asonantada los vv. 9 y 16, y rima consonante los vv. 11 y 18.

Si el 63,6% de los finales de versos descansa en el término *caminando* es lógico, pues, que la acentuación estrófica se mantenga a lo largo de todo el poema incluyendo también la de los versos que no tienen esta palabra; además, los acentos internos no solo a nivel de estrofa, sino globalmente guardan entre sí una armónica simetría. Todo ello permite que se cree en el texto el llamado *axis rítmico isopolar*, que no es otra cosa que la unidad acentual de una composición poética, que en este caso particular descansa o se alza sobre una unidad de sentido garantizada por su palabra principal.

Cuando escuchamos la grabación del poema y la comparamos con los gráficos computarizados correspondientes a los registros de intensidad, pudimos comprobar que la mayor fuerza intensiva se hallaba justamente en la sílaba tónica de la palabra a la que hemos hecho referencia: *Caminando*.

Pero no son solo la rima, el acento o la intensidad los que «mueven» el poema, la entonación es uno de sus elementos más expresivos y significativos. Si se lee antes de escucharlo, una primera impresión sería tal vez de rechazo dado sobre todo por

la excesiva reiteración del gerundio, y ya sabemos las consecuencias fatales que puede ocasionar el uso abusivo de esta clase de palabra, mucho más si se trata de su repetición nada más y nada menos que en 21 ocasiones.

Sin embargo, esta primera impresión va pasando a medida que nos identificamos con la estructura y el sentido del texto. Mas, algo vibra en nuestro interior cuando oímos la recitación del poema por su propio autor.

Efectivamente, son muchos *caminando* los que escuchamos; pero no son estas palabras las que oímos, son otras porque cada una está dicha con una entonación diferente, porque cada una transmite un valor emotivo, expresivo y significativo diferente.

Además, el «paso» que marca ese «caminar» va cambiando a medida que avanza el poema. Es similar a nuestra marcha: la aceleramos cuando necesitamos hacerlo.

Por la entonación y también por las pausas, las que desempeñan un importante papel dentro de aquella —ambas se hallan en el poema muy íntimamente conectadas—, nos percatamos de que «el caminar» comienza lento: hay un silencio mayor de lo usual entre los términos de los dos primeros versos: comienza la marcha.

Las dos siguientes estrofas son muy similares. Piénsese que el sujeto lírico va «sin rumbo», «sin plata», «triste», prácticamente nadie le espera a su llegada, y ya no tiene lo que pudiera alegrarlo: su guitarra, ¿para qué apurarse entonces?: continúa la marcha.

La tercera estrofa, aunque sigue siendo pausada, ya vislumbra una reacción: aunque las piernas se pueden poner duras por el mucho caminar, pienso que aquí el endurecimiento de las mismas se deba también a la energía que va adquiriendo el poeta, ya los «ojos ven desde lejos» y la mano «agarra» fuerte: sigue la marcha. Obsérvese cómo la puntuación hasta aquí es la misma.

En la última estrofa se gana en ligereza, la voz se hace más dura; es como si él hubiese reaccionado ante un hecho, ante una acción. Semánticamente es la estrofa donde aparecen palabras que denuncian abiertamente el maltrato y la injusticia. Vuélvase sobre los versos 22, 24, 26, 28, 29 y 30: se agita y concluye la marcha.

Así es cómo la imagino: —————>

Si hacemos un balance de los sonidos consonánticos y vocálicos que les dan vida a las palabras del poema, inmediatamente nos percatamos de:

1) La alta frecuencia de aparición de las consonantes nasales: 90 de 237, quiere ello decir, el 37% del total del poema. No somos recurrentes si volvemos a anotar que es precisamente en la palabra clave donde se encuentran ubicados fundamentalmente estos elementos, los que le dan una eufonía y una sonoridad muy particular al texto;

2) la presencia casi en igual proporción de las oclusivas velar sorda y dental sonora, las que ocupan el segundo y tercer lugares después de las nasales aunque en una proporción mucho menor: 29 y 27 respectivamente de 237. Las causas son las mismas;

3) la distribución de la oclusiva bilabial sorda en varias palabras que denotan «rebeldía» y que se hallan ubicadas en 4 versos de la última estrofa —vv. 22, 24, 26 y 28—. Su iteración coadyuva también a lograr la armonía interior de la estrofa y, por ende, del texto;

4) la construcción paralelística en forma de quiasmo que aparece en los versos 29, 30. La sonoridad casi absoluta de los elementos (la *k* es el único sonido sordo) que conforman estos versos realza la expresividad, el sentido de la estrofa y su musicalidad;

5) la claridad del poema, asegurada por el 57,3% del total de sus vocales y aumentada grandemente por las 72 ocasiones en que se registra la *a*;

6) la reiteración de la vocal *o* en los finales de versos. Claro, se trata en su mayoría de la palabra *caminando*. Y ya sabemos qué connotaciones expresivas y melódicas tiene este hecho.

¿Qué decir del ritmo? Ahora, en el punto en que nos encontramos de nuestro análisis, no mucho y todo: el ritmo del poema está logrado por el concilio de todos estos recursos: por las constantes reiteraciones de la rima, por la simetría de la distribución acentual, por la marcha lenta pero armónica de los versos y la significativa entonación, por la fuerza intensiva en la palabra centro del texto, por el predominio de las consonantes nasales y las vocales claras, por el contenido que se escapa a través de todos estos recursos fónicos... En fin, por la existencia de la poesía.

## Bibliografía

- ALONSO, A. (1969): *Materia y forma en poesía*. Gredos, Madrid.
- BAJTÍN, M. (1986): «El problema del contenido y de la forma en la creación artística verbal», en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- BEJEL, E. (1978): «La desviación lingüística y el lenguaje poético», *La Palabra y el Hombre*, (25): 38-44; México, ene.-mar., 1978.
- BOUSOÑO, C. (1966): *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid.
- COHEN, J. (1970): *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid.
- ECO, U. (1965): «Análisis del lenguaje poético», en *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Seix Barral, S.A., Barcelona.
- GUILLÉN, N.: *Nicolás Guillén dice sus poemas*, Areíto, La Habana, [s.a].
- \_\_\_\_\_ (1973): *Obra poética*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- JAKOBSON, R. (1983): *Ensayos de poética*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LÁZARO CARRETER, F. (1968): *Cómo se comenta un texto literario*, Ediciones Anaya, S.A.
- MARKIEWICZ, H. (1986): «La interpretación semántica de las obras literarias», *Criterios*, 13-20, enero 1985-dic. 1986: 120-138.
- MOLES, A. (1986): «El análisis de las estructuras del mensaje poético en los diferentes niveles de la sensibilidad», en *Textos y contextos*, t. I, pp. 115-139, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona