

## VUELTA DE PASEO de Federico García Lorca

Myrna Solotorevsky

Este trabajo se propone ofrecer una "interpretación" de 'Vueita de Paseo', poema inaugural de **Poe'ta en Nueva York**, de Federico García Lorca.

Entendemos "interpretación", según lo hace Tzvetan Todorov en **Poétique**<sup>1</sup> como una actividad que tiende a captar uno o algunos de los sentidos posibles de un texto, sus 'hechos de significación sin que sea dable eliminar en ella el influjo de la subjetividad'<sup>2</sup>.

Nuestro círculo interpretativo empleará, para configurar-se, determinados conceptos metalingüísticos, pertenecientes a dos ámbitos, que no estimamos irreconciliables sino complementarios: a) a una aproximación estructuralista, b) a un acercamiento "existencial" a la obra poética. La captación de la estructura del poema nos parece necesaria para llegar a conocer su significación; esta captación se da, a nuestro juicio, — aunque sea de manera inconsciente — en todo buen acto de lectura.

Estimamos que la dimensión del sentido está dada objetivamente en el texto, pero, como señala Ricoeur, "con una objetividad que sólo aparece para la conciencia que la aprehenda".<sup>3</sup>

---

1 TODOROV, Tzvetan. **Poétique**, en *Qu'est-ce que le structuralisme*, Editions du Souil, Paris, 1968.

2 "Les faits de signification, qui constituent l'objet de l'interprétation, ne se prêtent pas à la "description", si l'on veut attribuer à ce mot le sens d'absolu et d'objectivité". TODOROV. **Poétique**. Ob. Cit., p. 17.

Es importante, para una efectiva captación de este planteamiento, agregar la siguiente afirmación de Todorov: "Mais dire: 'tout est interprétation' ne signifie pas: toutes les interprétations se valent". TODOROV. **Poétique**. Ob. Cit., p. 17.

3 RICOEUR, PACI, VERSTRAETEN. **Claude Lévi — Strauss. Problèmes del estructuralismo**, Editorial Universitaria de Córdoba, Argentina, 1967, p. 173.

El análisis que realizaremos atenderá a los dos ejes: vertical o paradigmático y horizontal o sintagmático. Pensamos que la consideración de estos dos planos, como interdependientes, es necesaria para la captación de la obra como tal<sup>4</sup>. A modo de un intermedio entre el estudio de ambos ejes, nos ocuparemos de las relaciones metonímicas (plano de contigüidad) y metafóricas (plano de la equivalencia), tal como ellas se dan en el poema.

Consideraremos el poema según lo presenta Editorial Losada<sup>5</sup>. Curiosamente, la variación de un sólo término, crea un poema absolutamente distinto en la versión que de él ofrece Aguilar<sup>6</sup>. Oportunamente daremos cuenta de este hecho.

### VUELTA DE PASEO

- I 1 ASESINATO por el cielo,  
2 entre las formas que van hacia la sierpe  
3 y las formas que buscan el cristal,  
4 dejaré crecer mis cabellos.
- II 1 Con el árbol de muñones que no canta  
2 y el niño con el blanco rostro de huevo.
- III 1 Con los animalitos de cabeza rota  
2 y el agua harapienta de los pies secos.
- IV 1 Con todo lo que tiene cansancio sordomudo  
2 y mariposa ahogada en el tintero.
- V 1 Tropezando con mi rostro distinto de cada día

---

4 Samuel Levin remite claramente a esta distinción entre ambos ejes en *Linguistic Structures in Poetry*: "Linguistic analysis distinguishes two planes of language — the syntagmatic and the paradigmatic — and, although it is customary, in American linguistics, to treat the syntagmatic plane as somehow the more important of the two — inasmuch as presumably it exists as such and is therefore open to inspection it would be a mistake to believe that it is any more amenable to analysis. The fact is, of course, that there is a real interdependence between these two planes of language when we consider each plane from the point of view of the other, paradigms are found to consist of members of syntagms and syntagms to consist of paradigms." LEVIN, Samuel. *Linguistic Structures in Poetry*, Mouton and Co. The Hague, 1962, p. 19.

5 GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas póstumas*, Editorial Losada, Buenos Aires, segunda edición. 1944.

6 GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, tercera edición, 1957.

## 2 ¡Asesinado por ele cielo!

### Eje Paradigmático

#### A. — Metalenguaje Estructural

##### I. — Descripción de algunos rasgos métricos.

Nos encontramos frente a un poema constituido por un título y cinco estrofas.

La estrofa primera duplica en cuanto al número de versos a las otras cuatro, destacándose materialmente en el poema.

Riman con rima asonante (e-o) el título y los versos I,1, I,4, II,2, III,2, IV,2 y V,2.

La rima asonante configura a la primera estrofa como un ámbito cerrado; los versos que la enmarcan son isosilábicos (octosilábicos). El resto del poema aparecería en este nivel como una expansión y eco de la primera estrofa.

La rima crea un efecto de monotonía encantatoria, que anuncia ya la dificultad de una ruptura.

##### II. — Configuración del poema a base de "couplings".

Levin estima el "coupling" como una de las estructuras importantes en poesía; dicha estructura ocurre cuando se da la convergencia de dos tipos de equivalencia: equivalencia posicional: Tipo I y equivalencia natural (fónica y/o semántica): Tipo II. Levin señala dos clases de equivalencia posicional: la sintagmática y la convencional; para los efectos de nuestro análisis consideraremos sólo la primera.

Tal como reconoce Levin, el "coupling" resulta perfectamente comprensible a partir de la ley de Jakobson: "The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence"<sup>7</sup>.

El "coupling" se advierte ostensiblemente como una estructura básica en la configuración de nuestro poema. Distinguimos en él

---

<sup>7</sup> JAKOBSON, Roman. "Linguistic and Poetics", en *Style in Language*, edited by Sebeok. The M.I.T. Press, 1971, p. 358.

tres "couplings", que denominaremos C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub> y C<sub>3</sub>.

C<sub>1</sub> incluye I,1 y V,2

C<sub>2</sub> incluye I,2 y 3

C<sub>3</sub> incluye II, III y IV

Presentaremos dos esquemas: uno en el que los "couplings" serán señalados en el poema — para no perder así la visión total de éste — y otro, en que, para mayor claridad, los "coupling" serán abstraídos del poema.

## VUELTA DE PASEO

ASESINADO por el cielo,  
entre las formas que van hacia la sierpe  
y las formas que buscan el cristal,  
dejaré crecer mis cabellos.  
Con el árbol de muñones que no canta  
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota  
y el agua harapienta de los pies secos.  
Con todo lo que tiene cansancio sordomudo  
y mariposa ahogada en el tintero.  
Tropezando con mí rostro distinto de cada día.  
¡Asesinado por el cielo!

1                      2                      3                      4

C<sub>1</sub> ASESINADO / por / el / cielo /  
asesinado / por / el / cielo /

1                      2                      3                      4                      5                      6                      7

C<sub>2</sub> entre / las / formas / que / van hacia / la / sierpe /  
y/(entre)\* / las / formas / que / buscan / el / cristal /

C<sub>3</sub> Con / el árbol de muñones que no canta // y/ el niño con el  
blanco rostro de huevo/

Con / los animalitos de cabeza rota // y/ el agua harapienta  
de los pies secos/

Con / todo lo que tiene cansancio // y/ mariposa ahogada en  
sordomudo el tintero/

## Equivalencia natural

---

\* El término colocado entre paréntesis corresponde a la actualización de un término "sub-entendido".(11)

C<sub>1</sub>: la relación que se da entre sus miembros es de identidad semántica y fónica<sup>8</sup>.

Los miembros constitutivos de C<sub>1</sub> confieren al poema una estructura cerrada<sup>9</sup>.

C<sub>2</sub>: la identidad semántica y fónica de sus miembros se transforma a partir de la unidad 5 en formas más libres de equivalencia semántica: similitud (dinamicidad de "van" y "buscar"); antítesis o similitud (entre "sierpe" y "cristal", intensificada como efecto de la identidad y de la similitud anteriores)<sup>10</sup>

C<sub>3</sub>: los tres miembros son idénticos semántica y fónicamente en la primera unidad; semánticamente similares, en la segunda (entes degradados); idénticos semántica y fónicamente, en la tercera unidad; semánticamente similares en la cuarta (entes degradados). Si comparamos los términos que siguen a la preposición "con" en cada estrofa: "el" (II,1), "los" (II,1), "todo" (IV,1), advertiremos una progresión que va de lo singular a lo plural y a lo indefinido — genérico, la cual enfatiza la universalidad de la situación configurada. La misma progresión hacia lo genérico se advierte al comparar: "el niño" (II,2), "el agua" (III, 2) y "mariposa" (IV,2).<sup>12</sup>

### **Equivalencia posicional.<sup>13</sup>**

Los miembros de cada "coupling" son posicionalmente compa-

---

8 Levin señala la diferencia entre equivalencia e identidad: "Equivalence is of course not the same as identity; identity is the narrower relation." LEVIN, Ob. Cit., p. 22. Nosotros estimaremos "equivalencia" como un género en el que se incluyen: similitud, identidad, antítesis.

9 Si concebimos que toda obra, por ser autónoma, posee una estructura cerrada, se trataría en casos como éste, de una clausura en segundo grado, clausura cuyo énfasis cobra importancia en la configuración de mundo.

10 Este punto será considerado al realizar el análisis sintagmático del poema.

11 Levin dice al respecto: "The use of zeros makes the analysis simpler, it is not essential." LEVIN, Ob. Cit., p. 53.

12 Ruwet destaca la necesidad de no separar el estudio de los factores de simetría en especial los "couplings", del estudio de los factores de asimetría, que equilibrarían a los primeros. RUWET, Nicolas. "L'analyse structurale de la poésie", en: *Langage, musique, poésie*. Editions du Seuil, Paris, 1972.

13 Levin indica dos clases de posiciones equivalentes: posiciones comparables y posiciones paralelas: "In a construction like ACAN, the two A, as both modifying the same head, are positions which are comparable. Thus, in "tall but wooden buildings, tall and wooden occur in comparable positions." "Another way in which positions may be equivalent is where they are parallel in their constructions; for example the construction ANCAN, as in "good food and soft music", both as modifiers, but of different heads." LEVIN. Ob. Cit. p. 33.

rables, en cuanto a que cumplen una misma función determinante respecto a un determinado común (tienen la misma relación con respecto a la proposición principal: "dejaré crecer mis cabellos"). Por otra parte, en el interior de dichos miembros, las unidades están en posiciones paralelas.

Luego del intento descriptivo, nos parece esencial el preguntarnos sobre la función que los "couplings" cumplen en el poema. Esta interrogante quedará pendiente hasta una etapa ulterior del análisis.

Observemos, por el momento, que no constituyen "coupling" en el poema, el título, el verso cuarto de la estrofa segunda y el verso primero de la estrofa quinta.

El título podría ser separado del cuerpo del poema; II,4 y V,1 son, por su parte, los únicos versos del poema en los que se manifiesta una actividad del hablante.

### III. — Paradigma.<sup>14</sup>

Como consecuencia de la citada ley de Jakobson, se entiende que en el eje sintagmático del poema, se combinan elementos los cuales, sobre la base de su equivalencia natural, constituyen clases de equivalencias o paradigmas.<sup>15</sup>

Distinguiremos en el poema dos clases de paradigmas: semánticos y funcionales. Al lado de cada término o expresión, señalaremos.<sup>16</sup>

#### **Paradigmas semánticos.**

##### **1) Términos que remiten al ámbito de la naturaleza**

---

14 Barthes destaca la importancia de la noción "paradigma" para el estructuralismo, en su ensayo "La actividad estructuralista". BARTHES, Roland. "La actividad estructuralista" en: *Ensayos Críticos*, Seix Barral. Barcelona, 1973.

15 En "Elementos de Semiología", Barthes se refiere a la transgresión de la división corriente sintagma — sistema y señala: "es probablemente alrededor de esta transgresión donde se encuentra un elevado número de fenómenos creativos", BARTHES, Roland. "Elementos de Semiología", en *La Semiología*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1972.

16 Por cierto que según cual sea el criterio clasificatorio que opera en cada caso, un término podrá pertenecer a diferentes paradigmas; como entendemos que la identidad es una forma de equivalencia habrá la posibilidad de paradigmas constituidos por un solo término.

ciclo (I,1; V,2)  
árbol (II,1)  
animalitos (III,1)  
agua (III,2)  
mariposa (IV,2)  
huevo (II,2)  
sierpe (I,2)

**2) Términos que remiten al ámbito corpóreo.**

Cabellos (I,4)  
muñones (II,1)  
rostro (II,2; V,1)  
cabeza (III,1)  
pies (III,2)

**3) Términos denotadores de daño.**

Asesinado (I,1; V,2)  
muñones (II,1)  
rota (III,1)  
ahogada (IV,2)  
tropezando (V,1)

**4) Términos connotadores de vitalidad.**

crecer (I,4)  
cabellos (I,4)

**5) Expresiones disfóricas.**

no canta (II,1)  
blanco rostro de huevo (II,2)  
animalitos de cabeza rota (III,1)  
agua harapienta de los pies secos (III,2)  
cansancio sordomudo (IV,1)  
mariposa ahogada en el tintero (IV,2)  
Tropezando con mi rostro distinto de cada día (V,1)

**Paradigmas funcionales.**

**1) Preposiciones.**

de (título; II,1; III,1; III,2; V,1)  
por (I,1; V,2)

entre (I,2)  
hacia (I,2)  
con (II,1; II,2; III,1; IV,1; V,1)

## 2) **Conjunciones.**

y (I,3; II,2; III,2; IV,2)

## **Observaciones.**

El paradigma semántico 1 está constituido por cuatro términos que en el poema resultan degradados y uno (muñones) que normalmente connota deficiencia.

El paradigma semántico 2 está constituido por tres términos "degradados" (rostro, cabeza, pies) y uno que, por oposición, aparece como vital (cabellos).

Los paradigmas semánticos 3 y 4 están en relación de oposición.

El paradigma funcional 1 (la abundancia de preposiciones) sugiere la existencia, en el mundo diseñado, de relaciones cuidadosamente especificadas.

El paradigma funcional 2 (reiteración de la conjunción "y") permite que mediante el enlace, se intensifique el efecto de acumulación propio del poema.

## IV. — **Isotopías semánticas.**<sup>17</sup>

En un primer plano, captamos dos isotopías semánticas, en relación antitéticas:

I<sub>1</sub>: degradación, aniquilamiento.

I<sub>2</sub>: enfrentamiento, rebelión.

Desde el punto de vista temporal, I<sub>1</sub> corresponde a la circunstancia actual e I<sub>2</sub> es una resolución o un proyecto y apunta, por lo tanto, hacia el futuro.

I<sub>1</sub> prima cuantitativamente sobre I<sub>2</sub>. El poema se configura mediante una progresiva expansión de I<sub>1</sub> interrumpida por un solo

<sup>17</sup> Entendemos "isotopía semántica", como plano de significación homogénea. Véase al respecto: GREIMAS, A. G. *Semántica Estructural*, Gredos, Madrid, 1973. ("La isotopía del discurso", pp. 103 — 155).



verso, al final de la primera estrofa (I,4); dicho verso se destaca por su singularidad semántica (el único verso correspondiente a  $l_1$ ) y sintáctica (la única frase subordinante del poema).

En otro plano, surge como posible una nueva distinción de zonas isotopas:

$l_1$ : ámbito concerniente al "yo".

$l_2$ : ámbito concerniente a "lo otro", que afecta al "yo".

$l_1$  incluye: ASESINADO (I,1)

dejaré crecer mis cabellos (I,4)

tropezando con mi rostro distinto de cada día (V,1)

Asesinado (V,2)

Los elementos pertenecientes a  $l_2$  pueden ser clasificados del siguiente modo:

a) agente que asesina: cielo (I,1)

b) entes entre los que el hablante está: formas que se orientan hacia dos polos opuestos (la serpiente y el cristal) (I,2 y 3)

c) entes **con** los que el hablante está. (II, III, IV)

$l_2$  predomina cuantitativamente respecto de  $l_1$  manifestando la potencia de un cosmos adverso y aniquilador.

$l_1$  se plasma en la primera y en la última estrofa del poema, configurándose así un círculo, intensificado por la reiteración del primer verso al final del poema ( $C_1$ ).

### Observaciones.

La captación de isotopías semánticas nos permite la unificación de algunos rasgos advertidos en momentos anteriores del análisis y la adjudicación a ellos de un sentido.

Las isotopías semánticas muestran claramente un enfrentamiento entre "lo otro" (aniquilamiento) y el "yo" (rebelión), y un predominio cuantitativo de fuerzas adversas al "yo". Podemos ahora captar que diferentes elementos ya destacados, coadyuvan a ello: el efecto de monotonía encantatoria suscitado por la rima, la configuración repetitiva y unificadora correspondiente a los "couplings"<sup>18</sup>; el

18 Respecto de la función de los "couplings", Levin señala: "It is in this way that coupling serves to unify a poem. Not only is the vocabulary of a poem very restricted, in this special sense; it is also very uniform. This same structural fact is what makes a poem memorable." LEVIN. *Op. Cit.* p. 39.

hecho de que no constituyen "coupling" es decir, carezcan de consistencia y homogeneidad, los versos en los que se manifiesta una actividad del hablante lírico; el predominio de términos degradados y disfóricos en la composición de los paradigmas semánticos; la cuidadosa especificación de relaciones sugerida por el paradigma funcional, que permite mostrar la eficacia e ineludibilidad del aniquilamiento; el efecto acumulativo logrado por el paradigma funcional 2, que refleja la acumulación de lo adverso.

#### V. — Actitud lírica predominante.

Kayser distingue en **Interpretación y análisis de la obra literaria**<sup>19</sup> tres actitudes líricas fundamentales:

**enunciación lírica:** "el yo está frente a un 'ello', frente a un 'ente', lo capta y lo expresa."

**apóstrofe lírico:** "aquí no permanecen separadas y frente a frente las esferas anímica y objetiva, sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un 'tú'."

**lenguaje de la canción:** "aquí ya no hay ninguna objetividad frente al yo y actuando sobre él; aquí ambos se funden por completo; aquí es todo interioridad. La manifestación lírica es la simple autoexpresión del estado de ánimo de la interioridad anímica."

En cada poema una de estas tres actitudes — piensa Kayser — adjudicará el predominio estructural, configurando al poema como unidad.

En "Vuelta de Paseo" captamos como actitud lírica predominante, el lenguaje de la canción: el poema se muestra como autoexpresión de la interioridad anímica del hablante lírico. Sin embargo, en modo alguno admitiríamos que ya no hay ninguna objetividad frente al yo. Diríamos que la objetividad del mundo es fielmente captada a través de la interioridad del hablante; ésta la impregna de su subjetividad y la hace visible.

#### B. — Metalenguaje existencial

##### 1. — Temple de ánimo.

19 KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, Madrid, 1954. pp. 541 — 560.

Podría llamar la atención el que no nos contentásemos en el meta-lenguaje estructural hasta aquí empleado y súbitamente requiriésemos un concepto mucho más vago e impreciso, cual es "temple de ánimo".

Ocurre que pensemos que sin la captación del temple que anima a un poema, no se da la desocultación del objeto estético en cuanto a revelador de la verdad.<sup>20</sup>

Los diferentes niveles estructurales señalados, y sus relaciones, permiten el surgimiento de un temple determinado que variará sólo hasta cierto límite, en distintos actos de lectura.

Captamos el temple de ánimo básico del poema, como un temple de profunda tristeza y de dolorosa asuncion.

Dicho temple entrará en un juego tensional con el "sentido" último del poema en virtud del cual éste logrará su plena patentización.

## **II. — Sentido último del poema, captable en nuestro círculo de lectura.**

La descripción de los diferentes niveles configurados, culmina a nuestro juicio, en la captación de este "sentido último", hacia el que se proyecta el poema como unidad.<sup>(21)</sup>

El "sentido último" que nos ha entregado el texto, es la patentización de una "rebelión absurda", expresión que empleamos

20 Señala a este respecto Pfeiffer, en su texto *La poesía*: "Heidegger habla de la fuerza reveladora del temple de ánimo; Jaspers, de su virtud iluminadora. En nuestro estar templados, atemperados, y por medio de él, se pone de manifiesto lo que ocurre en lo más profundo de nuestro ser: el temple de ánimo nos coloca ante nosotros mismos traiciona algo de las secretas profundidades de nuestra verdadera situación." PFEIFFER, Johannes, *La poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 54.

21 Respecto del problema del "sentido", concordamos con la posición de Ricoeur: "Je voudrais au contraire montrer que ce qui arrive dans l'écriture, c'est la pleine manifestation de ce qui est à l'état virtuel, naissant et inchoatif dans la parole vive, à savoir le détachement du sens à l'égard de l'événement." Ricoeur, Paul. "Événement et sens dans le discours." en PHILIBERT, Michel. Ricoeur, Seghers, Paris, 1971, p. 179.

"Le sens d'un texte n'est pas derrière lui, du côté de l'intention présumée de son auteur, mais en avant de lui, du côté de ses références non — ostensives, du côté du monde qu'il ouvre." Ricoeur, Paul. "Événement et sens dans le discours". en Philibert, Michel. Ob. Cit., p. 185.

según el uso que de ella ofrece Albert Camus.<sup>22</sup>

El temple básico de asunción respecto al predominio de la circunstancia adversa y no obstante — la insistencia en la rebelión, es y enfatizan la heroica absurdidad de esta última y corresponden a la esencia misma del poema que estudiamos.

### **Relaciones metonímicas y metafóricas**

Jakobson señala como corolario de su ley: "In poetry where similarity is slightly metaphorical and any metaphor has a metonymical tint."<sup>23</sup>

Nuestro poema está configurado por una red consistente de imágenes metonímicas, algunas de las cuales logran una especial proyección metafórica. Dichas relaciones metonímicas son:

1) La vinculación entre el cielo y el "yo"; estos términos se encuentran en relación de: agente — paciente.

El cielo — en relación metonímica con Dios — asume una evidente proyección metafórica, encarnando lo todopoderoso, lo sacro, que ejerce una acción destructora sobre el hablante.

2) La vinculación entre el "yo" y los otros entes y de éstos entre sí; dichos entes son:

- a) las formas que van hacia la sierpe
- b) las formas que buscan el cristal
- c) el árbol de muñones que no canta
- d) el niño con el blanco rostro de huevo
- e) los animalitos de cabeza rota
- f) el agua harapienta de los pies secos
- g) todo lo que tiene cansancio sordomudo y mariposa ahogada en tintero
- h) mi rostro distinto de cada día

22 "Constituye un honor metafísico defender la absurdidad del mundo. La conquista o el juego, el amor innumerable, la rebelión absurda son homenajes que el hombre tributa a su dignidad en una campaña en que está vencido de antemano." CAMUS, Albert. "El mito de Sísifo", en: *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Losada, Buenos Aires, 1953, p. 76.

23 JAKOBSON, Roman. Ob. Cit., p. 370.

En c), d), e), f), h), se da además, una relación sinecdóquica entre dos términos, respectivamente: muñones — árbol, blanco rostro de huevo — niño, cabeza rota — animalitos, pies secos — agua (aquí coexiste con la relación sinecdóquica, una relación de antonimia), rostro — yo. En cada caso, la "parte" corresponde al ámbito corpóreo.

En h), el rostro del hablante adquiere una relevante proyección metafórica: pasa a representar su propia identidad alienada o enajenada.

Todos estos entes en relación metonímica con el hablante, pasan a encarnar metafóricamente, una circunstancia existencial degradada, de la que el hablante es partícipe y víctima.

### **Eje Sintagmático**

#### **I. — División del poema desde el punto de vista de la sintagmática.**

El poema nos parece deslindable en cuanto a unidades, no siendo esta división redundante respecto de una realizable desde el punto de vista métrico.

I: corresponde al título.

II: corresponde a la primera estrofa.

III: corresponde a las estrofas 2, 3 y 4.

IV: corresponde a la estrofa 5.

La señalada falta de correspondencia entre división sintagmática y métrica, ocurre exclusivamente en la unidad III y podemos señalar cuál es la función que ese rasgo cumple en el poema.

La unidad (III) configura un "coupling" (C<sub>3</sub>) perteneciente a I<sub>1</sub>, es decir, una zona unificada en la que imperan elementos adversos al "yo". Los espacios en blanco luego de las estrofas II y III — al interrumpir el desarrollo del discurso — permitiría suponer la cesación del aniquilamiento; al ser éste luego reanudado, resulta intensificado, apareciendo debilitadas las posibilidades del "yo".

#### **II. — Organización sintáctica del poema.**

Como ya hemos anticipado, el poema consta de una frase subordinante (el verso 1, 4), respecto del cual el resto de la composición, constituye un conjunto de frases subordinadas.

Esta peculiar organización sintáctica hace más tenso el conflicto entre "lo otro" (cuantitativamente predominante) y el yo, y apunta a la "rebelión absurda" del hablante.

### III. — Análisis sintagmático.

El acto de lectura obedece estrictamente al orden sintagmático del poema, y éste no puede ser descuidado en el análisis. Solamente en virtud de la adhesión a la progresión sintagmática, podremos captar cómo se realizan los niveles hasta ahora abstractamente aprehendidos, en la concreción del poema<sup>24</sup>.

Señalaremos en cada caso el número de la unidad correspondiente (división del poema desde el punto de vista de la sintagmática) y el número de la estrofa y verso de que se trata.

Cuando nos parezca de interés — sin adjudicar a ello categoría de necesidad — citaremos versos correspondientes a otros textos lorquianos, relacionables con nuestra poesía; ello se funda en la consideración de la obra de García Lorca, como una estructura mayor, respecto de la cual este poema, sería una subestructura.

Daremos importancia a las repercusiones simbólicas que sugiere cada imagen, asumiendo la visión de la poesía como actividad de-socultante, capaz de revelar estructuras arquetípicas.<sup>25</sup>

(I) Título: Nos sume en un ámbito aparentemente intrascendente; el término "paseo" está genericamente señalado (en oposición a: "del paseo", "de un paseo"); el término "vuelta", sinónimo de retorno, prefigura la circularidad del poema.

24 No concordamos con el concepto de "superreader" que emplea Riffaterre, por parecernos artificial; pero alabamos el cuidado y la agudeza con que este crítico realiza el análisis sintagmático de un poema. Véase RIFFATERRE, Michel. *Essais de stylistique structurale*. Flammarion. Paris, 1971. Ver: "La description des structures poétiques: deux approches du poème de Baudelaire, 'Les Chats'".

25 Véase al respecto: JUNG, C. G. "Psychology and Literature", en: *The spirit in man. Art and Literature*, Princeton University Press, 1972. Señala este autor que lo que aparece en la visión (poesía visionaria) son las imágenes del inconsciente colectivo.

## (II)

1,1 El verso se inicia con un participio pasado, cuyo significado cobra especial fuerza, debido al amplexo de mayúsculas<sup>26</sup>; el aspecto perfectivo del participio, nos sitúa frente a una acción que ya se ha ejercido sobre el hablante.

El agente de la acción (asesino) es el cielo. Ello aparecería como una captación monofacética de un orden simbólico, el cual reconoce tanto el aspecto benévolo del cielo (éste es concebido como morada de Dios; se le atribuyen: transcendencia, fuerza, sacralidad; se lo vincula a salvación) como su aspecto terrible (lo sagrado como tremendo, asociado a la catástrofe cósmica, al apocalipsis<sup>27</sup>. El "cielo" del poema actualiza sólo este segundo aspecto.

Esta imagen de un cielo adverso aparece, también, en otro poema de García Lorca: "Gacela del amor maravilloso" (*Diván del Tamarit*):

"Cielos y cielos  
azotaban las llagas de mi cuerpo".

### 1,2 y 1,3

El hablante aparece existencialmente situado entre formas dinámicas, en vías de realización ("van hacia", "buscan").

Las dos clases de formas parecerían tender hacia polos antitéticos: **sierpe** (lo intrincado, oscuro, maligno, sinuoso, deslizante) y **cristal** (lo transparente, geométrico); pero en este contexto, ambos términos podrían también ser estimados como semánticamente semejantes, debido a sus comunes connotaciones disfóricas.

En "Grito hacia Roma" de **Poeta en Nueva York**, "cristal definitivo" aparece como signo de petrificación, de ausencia de vida: "no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo". Sugestivamente, en este

26 El hecho de que en todos los poemas de *Poeta en Nueva York* aparezca el primer término del cuerpo del poema con mayúscula, no anula la validez de nuestra observación, respecto de este poema singular.

27 Mircea Eliade desarrolla la visión de lo sagrado como tremendo, en *Mitos, sueños y misterios*. ELIADE, Mircea. *Mitos sueños y misterios*, Compañía General Fabril Editores. Buenos Aires, 1961, p. 235.

mismo poema se configura, también, la imagen de la sierpe: "el amor está en los fosos donde luchan las serpientes del hambre".

En "nocturno del hueco", **Poeta en Nueva York**, se da también la conjunción de ambas imágenes:

"y eran duro cristal definitivo  
las formas que buscan el giro de la sierpe."

La base uniforme brindada en "Vuelta de paseo" por el "coupling", intensificaría una a otra posibilidad: antítesis o similitud.

## 1,4

Hemos destacado al referirnos a las isotopías semánticas, la singularidad de este verso. Hemos señalado que se trata de la única frase subordinante del poema. Especifiquemos, ahora, que "dejaré" es el único verso del poema cuyo sujeto es el hablante lírico; es también el único verbo del poema cuyo tiempo es futuro; connota certeza, resolución, inherentes al hablante.

El infinitivo "crecer" connota vitalidad. Los cabellos son una manifestación energética; connotan, también, vitalidad, fertilidad.

Hemos señalado anteriormente que este verso se opone semánticamente al resto del poema.

En (I) se sintetiza la circunstancia existencial del poema.

El ritmo de esta unidad, lento y prolongado, la entonación descendente, sugieren un temple de asunción más que de rebelión o fuerza, ello no obstante la resolución configurada en el último verso de la estrofa y el especial realce del término "cabellos".

## (III)

Se diseña el ámbito de los entes que coexisten con el hablante.

La atmósfera plasmada es absolutamente disfórica y adquiere mayor consistencia y homogeneidad debido al "coupling".

## II,1



El árbol aparece aquí como la inversión de un símbolo tradicional: el árbol de la vida (**Génesis**, 2,9). El árbol suele representar la vida del cosmos, su crecimiento, generación y regeneración.<sup>28</sup> Por oposición se configura en el poema un árbol mutilado y mortuario.<sup>29</sup>

## II,2

El niño representa simbólicamente la fuerza juvenil que despierta.

En el poema, el rostro del niño aparece no formado, desprovisto de rasgos y expresión. El huevo simboliza lo potencial, sugiere fragilidad. El color blanco en su aspecto negativo es color de muerte. La preposición "con" remite a una relación que nos parece más externa que la señalada por la preposición "de".

## III,1

El término "animalitos" connota afectividad; el diminutivo subraya la precariedad de estos entes destruidos e indefensos.

En "Luna y panorama de los insectos", **Poesía en Nueva York**, aparece la siguiente imagen de los insectos:

"Pido a la divina Madre de Dios,  
Reina celeste de todo lo criado,  
me dé la pura luz de los animalitos  
que tienen una sola letra en su vocabulario".

## III,2

Las aguas simbolizan la totalidad de las virtualidades; son matriz de todas las posibilidades de existencia, la esencia de la vegetación, el elixir de la inmortalidad; confieren larga vida y fuerza creadora.<sup>30</sup>

28 CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle, Editor, Barcelona, 1958, s.v. "árbol".

oposición se configura en el poema un árbol mutilado y mortuario.  
29 En "Paisaje" de *Canciones*, aparece la siguiente imagen, contrastante con la de nuestro poema:

"Detrás de los cristales  
turbios, todos los niños,  
ven convertirse en pájaros  
un árbol amarillo."

30 ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954. V.: "Las aguas y el simbolismo acuático."

El agua antropomorfizada del poema, aparece degradada en virtud de sus determinativos: el calificativo "harapienta" y el sintagma "de los pies secos". El término "seco" está en relación antitética con agua, originando un oxímoron; el término "pies" se vincula a tierra, intensificando la contradicción.

En un poema surrealista de Henri Pastoureau, "El grito de la medusa", hemos encontrado la siguiente imagen que asociamos a ésta:

"el agua fría tiene las piernas desnudas  
pero no se le ven los muslos"

#### IV, 1

Se hace una generalización, — a la que ya nos hemos referido al hablar de los "couplings" — reuniendo a todos aquellos entes que tienen "cansancio sordomudo", el cual captamos como un cansancio integral, que no permite ninguna comunicación con el mundo exterior.

Este verso se diseña claramente en dos hemistiquios; el primero podría reflejar abundancia, plenitud (tiene), expectativa anulada al realizarse el segundo, con sus connotaciones absolutamente adversas.

#### IV, 2

La mariposa es emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso; es símbolo del renacer. En el poema, aparece ahogada en un medio que no le es natural.

En "Fábula y rueda de los tres amigos", **Poeta en Nueva York**, hay una mención despectiva del tintero:

"Estaban los tres momificados,  
con las moscas del invierno,  
con los tinteros que orina el perro y desprecia el vilano",

En "Ciudad sin sueño", **Poeta en Nueva York**, aparece una imagen de las mariposas, correspondiente al irrumpir de la vida:

"Otro día  
veremos la resurrección de las mariposas disecadas  
y aun andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos  
veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua."

IV,1 y IV,2 crean una ruptura en el "coupling" (C<sub>3</sub>), por suprimirse aquí las relaciones sinecdóquicas que encontráramos en II y III; "cansancio sordomudo" y "mariposa ahogada en el tintero" son dos objetos de "tener"; se produce, así, una intensificación del encabalgamiento de las dos estrofas anteriores.

## V,1

Se configura una experiencia de alienación: el rostro aparece separado del propio "yo" disociación ya prefigurada en la imagen: "el niño con el blanco rostro de huevo (II,2); la variabilidad de este rostro impide la identidad del "yo".

El término "tropezar" significa denotativamente: "dar con los pies en algún estorbo", "chocar con" y también: "hallar casualmente"; todos estos significados intensifican la situación de enajenación. El verso en gerundio, le asigna duratividad.

## V,2

El último verso del poema, entre exclamativos, es una potenciación respecto del verso primero y concentra el temple de ánimo de la totalidad del poema. La confrontación de ASESINADO (I,1) y Ase-sinado (V,2), sugiere el mayor debilitamiento del hablante en el último verso.

Hemos señalado, es otro momento del análisis, que este verso constituye con el verso primero un "coupling". Conviene ahora recordar la idea de Tynianov respecto del peligro de la noción "simetría de los hechos compositivos"; según este autor, no puede tratarse de simetría cuando hay una intensificación. Dice Tynianov: "L'unité de l'oeuvre n'est pas une entité symétrique et close, mais une intégrité dynamique ayant son propre déroulement; ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité et d'addition, mais par un signe dynamique de corrélation et d'intégration."<sup>31</sup>

Concordamos con el pensamiento de Tynianov — que vinculamos a la idea de "virtud proteica" de Pfeiffer<sup>32</sup> — y entendemos que el último verso no es "simétrico" respecto del primero: está teñido de todos los elementos que el poema ha ido desplegando sucesivamente;

31 Tynianov, J. "La notion de construction", en TODOROV. *Théorie de la Littérature*. Du Seuil, Paris.

32 PFEIFFER, Ob. Cit. p. 31.

el ser mismo del poema, dado en la lectura, suscita esa irreconciliable diferencia entre los dos versos límites.

En el acto de relectura, el título del poema perdería su inocencia e intrascendencia, pues el lector virtual sabe ya cuál es la índole — existencial y funesta — del paseo de que se trata; esta "vuelta" se reconocería como parte de un círculo ineludible.<sup>33</sup>

En virtud de la reiteración de estos dos versos — no simétricos — el poema adquiere una estructura cerrada, y el mundo en él configurado emerge como un ámbito sin escapatoria. El afán del hablante por "dejar crecer sus cabellos", encontrándose sumido en la circunstancia descrita, asume el carácter de "rebelión absurda."

Destaquemos, para finalizar, que en edición Aguilar se crea un poema distinto — otro poema — al substituir el verso 1,4 por: "dejaré caer mis cabellos". En este nuevo poema, el hablante lírico, vencido, se entrega a su circunstancia como las otras criaturas descritas, y desaparece todo asomo de conflicto y rebelión.

### Conclusiones

Hemos abordado el análisis del poema desde diferentes niveles, y las relaciones que surgen entre ellos, han permitido la captación del poema como unidad.

Hemos mostrado que diversos elementos coadyuvan a la configuración de un orden consistente e inalterable: la rima, los "couplings" la estructura cerrada del poema, su circularidad, los paradigmas funcionales, las relaciones metonímico — metafóricas, la no redundancia de la división sintagmática y métrica.

La distinción de paradigmas semánticos, de isotopias semánticas, la captación de la actitud lírica predominante, del temple de ánimo, de un "sentido último" del poema, que se afirma en su relación tensional con dicho temple, el reconocimiento de las relaciones metonímico — metafóricas, de la división sintáctica del poema, nos han permitido aprehender cuál es la naturaleza de ese orden inalterable (realidad aniquiladora) y cuál es la reacción del hablante lírico respecto de él (asunción, rebelión absurda).

---

33 Riffaterre da la debida importancia al acto de relectura: "When the reading is over, a global, summative apprehension of the text through rereading and remembering is certainly part of the literary act of communication. Then, the total of all data and knowledge of the ending surges back to modify what we perceived at the beginning": RIFFATERRE. Ob. Cit. p. 232.

El análisis sintagmático nos reveló **cómo** se realiza el dinamismo del poema, ya paradigmáticamente captado, y sus repercusiones en el lector virtual, durante el acto de lectura. Al atender a la repercusión simbólica de las imágenes, apreciamos el frecuente uso de símbolos, ya sea monofacéticamente empleados (en su aspecto negativo) ya sea invertidos (presentados como disfóricos), participando en la configuración de una realidad adversa.

## RESUMO

O trabalho se propõe oferecer uma interpretação de **Vuelta de paseo** poema inaugural de **Poeta en Nueva York** de Federico García Lorca. A interpretação é feita a partir de conceitos metalingüísticos comuns a dois âmbitos: aproximação estruturalista e aproximação existencial o conclui que diferentes elementos configuram uma ordem consistente e inalterável, que distinção de paradigmas e isotopias semânticos permitem também apreender qual é a natureza dessa ordem e qual é a reação do falante lírico diante dessa ordem. Também a análise sintagmática revela como se realiza o dinamismo do poema e suas repercussões com o leitor virtual.