

**EL TÓPICO DE LA MUJER-NATURALEZA A TRAVÉS DE DOS POEMAS DE
SIMPLE CANCIÓN DE JUAN GONZALO ROSE
THE TOPIC OF WOMAN-NATURE THROUGH TWO POEMS OF *SIMPLE
CANCIÓN* BY JUAN GONZALO ROSE**

Luis Avalos Guerra

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

luis.avalosguerra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2941-9430>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.5.1a>

Fecha de recepción: 13.06.19/ Fecha de aceptación 14.07.19

RESUMEN

Mediante el presente artículo nos aproximaremos a los poemas “Marisel” y “Geografía implacable” de *Simple canción* (1960), poemario de Juan Gonzalo Rose (1928-1983). Incidiremos en las figuras de la mujer en consonancia con los elementos que constituyen la naturaleza. De modo paralelo, realizaremos un análisis de la dimensión rítmica de ambos poemas. Así, y a partir de la Retórica General Textual de Stefano Arduini y la teoría de la rítmica semántica cognitiva de Oldrich Belic, postularemos que existe una construcción discursiva que presenta a la figura femenina con valencias que la vinculan a la naturaleza desde los campos figurativos de la metáfora y la sinécdoque, todo ello potenciado a partir del trabajo con la dimensión rítmica de los poemas. El efecto que se produce sobre el sujeto lírico decanta en la constante angustia del mismo, pues se reconoce insignificante frente a la figura desbordante de la mujer.

PALABRAS CLAVE: mujer-naturaleza, tiempo, impulso rítmico, momento de expectativa frustrada, angustia.

ABSTRACT

In this article we will approach the poems "Marisel" and "Geografía implacable" by *Simple canción* (1960), by Juan Gonzalo Rose (1928-1983). We'll influence women's figures in line with the elements that constitute nature. In parallel, we'll perform an analysis of the rhythmic dimension of both poems. Thus, and from the General Textual Rhetoric of Stefano Arduini and Oldrich Belic's theory of cognitive rhythmic semantics, we'll say that there is a discursive construction that presents the female figure with valences from the figurative fields of metaphor and synecdoche, all enhanced from work with the rhythmic dimension of the poems. The effect that occurs on the lyrical subject decant sits on the constant anguish of the same, because it's significantly recognized against the overflowing figure of woman.

KEYWORDS: woman-nature, time, rhythmic impulse, moment of frustrated expectation, anguish.

En este artículo nos vamos a referir a las bases teóricas pertinentes para el análisis de la obra de Juan Gonzalo Rose. Luego, periodizamos su poesía a partir de los vínculos con una vertiente comprometida que se tornará en una aproximación al lirismo y la crítica social desde la cotidianidad. A continuación, estudiamos la estructura del conjunto poemático. Finalmente, nos enfocaremos en el análisis retórico y rítmico de los poemas "Marisel" y "Geografía implacable".

1. Bases teóricas:

Para nuestro trabajo, recurriremos a dos bases teóricas desde las cuales intentaremos articular las dos dimensiones del discurso poético. La primera de ellas parte de los postulados de la Retórica General Textual (Albaladejo, 1991), fundamentalmente desde los aportes de Stefano Arduini (2000) en su texto *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Dicha teoría resulta un pilar necesario para nuestro estudio, pues servirá para aproximarnos de forma integral a los poemas estudiados.

Para el análisis de la dimensión rítmica, nos serviremos de la teoría de la rítmica semántica cognitiva que Oldrich Belic (2000) presenta en su obra *Verso español y verso europeo*. De modo similar a lo postulado por la Retórica General Textual, Belic afirma que el ritmo del poema no es un elemento decorativo, sino que cumple funciones de potenciación semántica a partir de dos categorías básicas: el impulso rítmico y el momento de expectativa frustrada, ambas supeditadas a los grupos rítmico-semánticos (Lino Salvador, 2013; Vélez Marquina, 2003).

1.1 Los campos figurativos

En su *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Arduini realiza una periodización de la retórica desde Aristóteles. Gracias a esto, puede afirmar que, a lo largo de la historia, se ha ido dejando de lado el enfoque totalizante de la retórica aristotélica y privilegiando solo ciertos campos de acción. Por ejemplo, la Retórica Restringida del Grupo de Lieja se concentra en el estudio de las figuras literarias. Por medio de la Retórica General Textual, Arduini propone recuperar los otros campos de acción de la retórica aristotélica y reintegrarlos. Asimismo, postula la noción de campo figurativo, que debe ser entendido supeditada a dimensiones cognitivas y conceptuales, lo que permite la ubicación de las figuras literarias. Establece, así, la existencia de seis campos figurativos que agrupan las diferentes figuras literarias: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la antítesis y la repetición.

Al aproximarnos a los poemas mencionados, no intentaremos referirnos a todos los campos figurativos, estén o no presente en el texto argumentativo. Nuestro trabajo se enfocará en estudiar los más resaltantes y los que aparezcan periódicamente, pues a partir de ellos plantearemos las isotopías que permitan establecer vasos comunicantes.

1.2 La rítmica semántica cognitiva

La teoría de la rítmica semántica cognitiva de Belic (2000) se fundamenta en entender la dimensión rítmica del verso como articulada y profundamente relacionada con la dimensión semántica del mismo. Así, el verso está constituido por grupos rítmico-semánticos, superando las propuestas asemánticas de Tomás Navarro (1956) y

Rafael de Balbín (1975), quienes, para reconocer la existencia del ritmo, rompían la unidad de las palabras.

Belic menciona, además, la existencia del impulso métrico, mediante el cual el verso no puede ser entendido como tal fuera del contexto del poema, pues solo adquiere su total dimensión en este. Entonces, es con el impulso métrico que “el verso puede ser percibido como tal” (Belic, 2000, p. 74). Cuando un poema posee métrica regular los tiempos marcados golpean siempre en la misma posición de la sílaba, el lector se acostumbra a un ritmo y predice o supone que este se va a mantener. Sin embargo, este ritmo puede ser quebrado y el verso fracturado, lo que constituiría un momento de expectativa frustrada. Uno de los motivos por el que ciertos poetas suelen fracturar el verso es porque, a través de este cambio del ritmo, de este momento de expectativa frustrada, se pueden “producir efectos de poderosa intensidad estética” (Belic, 2000, p. 45).

2. Etapas en la poesía de Juan Gonzalo Rose

Consideramos que la poesía de Rose sufre un quiebre a partir de *Las comarcas* (1964). La gran diferencia se da a nivel formal y del uso del lenguaje. Mientras que sus primeros poemas se caracterizan por una sencillez expresiva propia de la oralidad de la lengua, a partir de *Las comarcas*, Rose se aproxima más a un proyecto de poesía totalizante.

Luz armada (1954) y *Cantos desde lejos* (1957) se encontrarían enmarcados, aunque con resultados diferentes, en la poesía vinculada a la dimensión política que caracterizó a gran parte de la poética peruana a mediados del siglo XX. Rose no fue ajeno a esto, y sus primeros poemas se ubicarían dentro de esta lógica. Según González Vigil (2003) en *Luz armada*, Rose se deja llevar por este tipo de poesía y esquematiza su poemario. Un escenario diferente se presenta en *Cantos desde lejos* donde, si bien dicha estética aún está presente, existe un mejor manejo de la lírica y un mayor cuidado formal.

Una segunda etapa estaría constituida únicamente por *Simple canción*. Esta etapa se caracteriza por la perfección formal alcanzada. En palabras de González Vigil, con este poemario Rose “trata de volver a la canción, a la lírica oral transmitida por el pueblo” (2003, p. 32). Siguiendo al crítico, podríamos considerarla una etapa popularista o, si quisiéramos postular un término distinto, diríamos que es una etapa de recuperación de la oralidad y la tradición. Sin embargo, lo medular de este poemario es que funciona como texto bisagra entre dos estéticas. En efecto, mientras que sus dos primeras publicaciones resaltan por estar marcadas por el elemento social y *Las comarcas* revitaliza dicho elemento a partir de un tratamiento más cercano y popular respecto del lector, *Simple canción* se encarga de asomarse a dicha poética desde el tópico amoroso. Así, la obra en su conjunto se muestra como una interesante teorización de lo que realizará nuestro autor en sus obras venideras. Por ello, consideramos que *Simple canción* es un poemario particular, pues en él se despliegan todos los elementos que permitirán integrar la producción de Rose dentro de una estética que armonice lo lírico y lo social.

Con *Las comarcas* se produce un quiebre. Primero, porque estamos ante prosa poética, dejando de lado el aspecto formal del verso y, segundo, porque se presenta un cambio en el uso del lenguaje. Siguiendo a González Vigil, en este poemario Rose intenta integrar “lo lírico, lo narrativo y lo dramático” (2003, p. 32). En palabras de Marco Martos (2003), en *Las comarcas*, Rose explora la esfera de la sensualidad de forma más clara, pues esta había sido tratada tímidamente en sus anteriores poemarios.

Informe al rey y otros libros secretos (1963-1967) es considerado por Martos el libro más complejo, “en cuanto a estructura, de cuantos ha escrito Rose” (2003, p. 37). Este poemario destacaría por el pesimismo de un integrante de la Generación del 50 que “colocó en las guerrillas de 1965 gran parte de sus esperanzas (2003, p. 38). En ese sentido, podemos establecer una diferenciación con respecto a la primera etapa de la poesía de Rose, donde existe una crítica social mordaz amparada en la ideología que defiende el poeta y que luego, en *Informe al rey y otros libros secretos*, se trastorna en pesimismo y desesperanza ante la ideología que algún tiempo abrazó Rose.

Luego de lo señalado, podemos pasar a agrupar los poemarios de Rose en las etapas que consideramos pertinentes. Así, una primera etapa sería la del poeta comprometido, conformada por *La luz armada* y *Cantos desde lejos*. La segunda etapa estaría constituida por *Simple canción*. En esta etapa, Rose cultiva una poesía de carácter cotidiano y un lenguaje bastante cercano a la oralidad, a la vez que alcanza la perfección formal del verso, todo ello articulado a partir del tópico amoroso. *Las comarcas* e *Informe al rey y otros libros secretos* conformarían una tercera etapa de madurez. En dichos poemarios vislumbraríamos un tratamiento de lo político y lo social unido al trabajo lírico que se empezó a ensayar en *Simple canción*.

3. Estructura del poemario *Simple canción*

Simple canción está compuesto por un total de catorce poemas. Estos, a su vez, pueden ser clasificados en dos tipos: las canciones, enumeradas como tales hasta “Sexta canción”, y los poemas con un título definido, ubicados entre las canciones. Todos estos poemas se caracterizan por el lenguaje coloquial y sencillo, el tono propio de la oralidad y el manejo del ritmo y el metro del verso.

Aunque más adelante nos dedicaremos a analizar, desde Belic, algunos de los poemas de *Simple canción*, es necesario dilucidar el método que aplicaremos para sustentar nuestra hipótesis, en cuanto al aspecto rítmico se refiere. Para ello, analizaremos brevemente el poema con el que inicia *Simple canción*. Veamos, pues, “Primera canción”:

No he inventado ninguna melodía.	ooóo/oóo/ooóo	3 6 10
Los que amaron dirán:	ooóo/oó(o)	3 6
«Conozco esta canción...	oóo/ooó(o)	2 6
y me había olvidado de lo hermosa que era...»	ooóo/oóo/ooóo/oóo	3 6/10 13
Y habrá de parecerles	oó/oooóo	2 6
la primera	ooóo	3
canción con que soñaron.	oó/oooóo	2 6
(Rose, 2007, p. 71)		

El poema destaca por su sencillez lingüística y brevedad. Las demás canciones presentarán una estructura bastante similar. Realizando una aproximación desde Belic, veremos que los versos predominantes en “Primera canción” son los heptasílabos y

endecasílabos, además de un tetrasílabo y un alejandrino, lo que hace patente un afán por seguir con la tradición poética en lo referido al aspecto métrico. Además, vemos que el acento predominante se da en la tercera sílaba. Los acentos obligatorios aparecen en las sextas y las décimas sílabas de los heptasílabos en el primer caso, y de los endecasílabos en el segundo; por otra parte, en estos y el alejandrino se acentúa la sexta sílaba.

Sin embargo, luego se presenta el primer momento de expectativa frustrada. En efecto, el tercer verso, que debía empezar por acentuar la tercera sílaba, coloca la mayor fuerza de voz en la segunda. Posteriormente, se retoma el ritmo inicial. No obstante, los tres versos finales harán patente el más claro momento de expectativa frustrada en este poema:

Y habrá de parecerles	oó/oooóo	2 6
la primera	ooóo	3
canción con que soñaron.	oó/oooóo	2 6

(Rose, 2007, p. 71)

Tanto el quinto como el séptimo verso coinciden en estructura rítmica y métrica. Centrémonos en el tetrasílabo. No solo quiebra el esquema que siguen los versos que lo acompañan, sino que quiebra el esquema rítmico-métrico del poema en su totalidad. Este encabalgamiento brusco prioriza la carga semántica que perdería si formase un endecasílabo con cualquiera de los heptasílabos que lo rodean. Veamos los dos casos:

- Y habrá de parecerles la primera/ canción con que soñaron.
- Y habrá de parecerles/ la primera canción con que soñaron.

Como vemos, la primera variante, a pesar de mantener el encabalgamiento, genera una pérdida de carga semántica en el último grupo rítmico semántico (“la primera”). La segunda, en cambio, elimina por completo el encabalgamiento brusco al unir adjetivo y sustantivo, dejando tanto solo un encabalgamiento suave (“de parecerles”). Por ello, aislando el grupo rítmico semántico que compone el sexto verso, no solo se resalta semánticamente la naturaleza de “la primera” canción, sino que se usa eficazmente el recurso del encabalgamiento para conseguir dicho resultado.

3.1 Análisis del poema “Marisel”

El poema que analizaremos ahora está constituido por dieciséis versos organizados en tres cuartetos y dos pareados. Los versos predominantes son los heptasílabos y alejandrinos. Cabe resaltar que estos, junto con los endecasílabos, son los tipos de verso más usados por Rose, por lo menos en *Simple canción*. Veamos, pues, el poema:

Yo recuerdo que tú eras	oóóo/oóo	3 6
como la primavera trizada de las rosas,	ooooóo/oóo/oóo	6 9 13
o como las palabras que los niños musitan	ooooóo/oóo/oóo	6 10 13
sonriendo en sus sueños.	oóo/oóo	3 6
Yo recuerdo que tú eras	oóo/oóo	3 6
como el agua que beben silenciosos los ciegos,	oóo/oóo/ooóo/oóo	3 6 10 13
o como la saliva de las aves	ooooóo/oóo	6 10
cuando el amor las tumba de gozo en los aleros	ooóo/oóo/oóo/ooóo	4 6 9 13
En la última arena de la tarde tendías	oóóo/óo/ooóo/oóo	3 6 10 13
agobiado de gracia tu cuerpo de gacela	oóo/oóo/oóo/ooóo	3 6 9 13
y la noche arribaba a tu pecho desnudo	oóo/oóo/ooóo/oóo	3 6 10 13
como aborda la luna los navíos de vela.	oóo/oóo/ooóo/oóo	3 6 10 13
Y ahora, Marisel, la vida pasa	oóo/ooóo/oóo/óo	2 6 8 10
sin que ningún instante nos traiga la alegría...	ooóo/oóo/oóo/ooóo	4 6 9 13
Ha debido morirse con nosotros el tiempo,	oóo/oóo/ooóo/oóo	3 6 10 13
o has debido quererme como yo te quería.	oóo/oóo/ooóo/ooóo	3 6 10 13

(Rose, 2007, p. 74)

Desde el inicio, el locutor nos presenta a la naturaleza, a la que se referirá insistentemente conforme se desarrolle el poema. Luego, derivará en una reflexión en torno a lo que podemos asociar a la fugacidad de la vida y la inevitabilidad del transcurrir del tiempo. Procedamos, ahora, a señalar las partes del texto argumentativo, para proceder, luego a realizar el análisis pertinente en este capítulo.

3.1.1 Partes del texto argumentativo y los grupos rítmico-semánticos

Procederemos a segmentar el poema. Hemos ubicado el exordio en los cuatro primeros versos, que constituyen, a su vez, el primer cuarteto de nuestro poema. Desde el quinto verso hasta el décimo se presenta la *narratio* en sentido estricto, pues se da

una continua descripción de la mujer en relación a la naturaleza. Los cuatro versos finales constituyen la peroración.

Nuestra segmentación se sustenta en un tópico que se hará recurrente en los dos poemas que estudiamos: la naturaleza ligada a la imagen de la mujer. Así, el primer cuarteto y, específicamente, el primer verso, presenta tanto al locutor como al alocutario (“Yo recuerdo que tú eras”), a la vez que prepara e inicia, inmediatamente, la descripción de la mujer asociada a la naturaleza. Además, notamos un primer rasgo de atemporalidad asociado, también, a la figura de la mujer.

Los dos cuartetos que suceden al primero continuarán con aquella tarea, destacando ya en estos la *narratio* mediante la cual el locutor recuerda a la amada. Las referencias a la naturaleza son mucho más claras y abundantes y, nuevamente, el elemento temporal se ve minimizado por la imagen que se va construyendo de la mujer. Si bien el locutor remite a un pasado, tanto la naturaleza como la amada se encargan de positivar el discurso que este emite.

Sin embargo, este discurso y la positivización se ven interrumpidos por un retorno al presente, en el que la mujer resalta por su ausencia y ocasiona que el locutor emita la peroración final. En ella, pues, además de mostrar un estado actual de desesperanza y nostalgia por el pasado, el locutor baraja entre las dos posibles causas del estado en el que se encuentra. Esta tristeza se encuentra, además, íntimamente ligada a la presencia de la temporalidad. En efecto, en estos versos finales, el elemento de la naturaleza desaparece y cede el paso a la imagen perecedera que acompaña a la noción del tiempo que jamás se detiene, consumiéndolo todo a su paso.

El locutor adquiere una noción clara de esto: “Y ahora, Marisel, la vida pasa/ sin que ningún instante nos traiga la alegría...” (Rose, 2007, p. 74). Reconoce que resulta ineficaz asir la imagen de la mujer a través del recuerdo, pues ante este intento se presenta una doble dificultad: primero, por el transcurrir del tiempo, el recuerdo se encontrará cada vez más lejos y difuso; segundo, a pesar de que algunos de estos puedan alcanzarse, no son suficientes para que el locutor recupere, materialmente, los momentos pasados, que están condenados a existir en el plano abstracto.

Esto se hace mucho más claro con los dos versos finales, que plantean una doble causalidad a la problemática que enfrenta el locutor: “Ha debido morir con nosotros el tiempo/ o has debido quererme como yo te quería” (Rose, 2007, p. 74). En efecto, se

reconoce el carácter destructor del tiempo, por ello, el locutor postula su abolición, su muerte. Aparece, sin embargo, otra salida, a través de la cual notamos que existe un desbalance entre los interlocutores. Así, el locutor considera que la mujer no lo quería con la misma intensidad o de la misma forma en que él la quería a ella. Esta desproporción, este desbalance, es uno de los motivos, según la teoría del locutor, de que el olvido esté consumiendo sus recuerdos. En otros términos, si tanto el amante como la amada se hubiesen correspondido, el tiempo no se hubiera encargado de destruir su amor.

Pero este es solo un acercamiento superficial. Se hará más patente ahora que planteemos la posible tesis del locutor (Fernández Cozman, 2012). Este considera que mientras dure su juventud, la mujer-naturaleza debe amar intensamente, pues luego se verá consumida por el paso del tiempo y solo le quedarán los recuerdos de una época más dichosa. Esta idea será sostenida a partir de la mujer-naturaleza en relación al locutor.

Toca ahora referirnos al aspecto rítmico. En este poema, el momento de expectativa frustrada se caracteriza, sobre todo, por una variante rítmica presente en el primer verso de la peroración. Sin embargo, y antes de referirnos a ello, ubicaremos el primer tiempo marcado del poema. Así, vemos que este aparece por lo general en la tercera sílaba métrica de cada verso, a excepción de los versos ocho y catorce. Esta variante del tiempo marcado, sin embargo, no es demasiado trascendente como para extendernos al respecto. Los demás tiempos marcados aparecen, en todos los casos, en la sexta sílaba, la novena o décima sílabas y en la décimo tercera sílaba.

Mencionaremos ahora la importancia capital del verso trece, en relación a la distribución de los tiempos marcados. Como ya dijimos, el primer tiempo marcado de cada verso, en este poema, recae mayoritariamente en la tercera sílaba y solo en dos casos en la cuarta. No obstante, el verso trece presenta una distribución rítmica completamente distinta:

Y ahora, Marisel, la vida pasa
(Rose, 2007, p. 74)

oóo/ooó/oóo/óo

Como vemos, el primer tiempo marcado recae en la segunda sílaba. Hasta este punto, el impulso rítmico ha funcionado perfectamente, pues las variaciones de los

tiempos marcados han sido leves. Sin embargo, en este, el primer tiempo marcado no solo es diferente al de los demás versos, sino que coincide con una diferencia de orden semántico. En efecto, hasta el verso doce, el locutor se ubica en el pasado, en la dimensión de los recuerdos, a partir de la cual intenta reconstruir la figura de la mujer. Sin embargo, este verso introduce, desde el primero grupo rítmico-semántico y de forma contundente, la noción de un presente. Este cambio semántico se ve respaldado por un momento de expectativa frustrada. De hecho, todo el verso colabora en este aspecto:

Y ahóra,/ Marisé!, la vída/ pasa
(Rose, 2007, p. 74)

Se presentan, en cuatro grupos rítmico-semánticos, cuatro ideas que alimentarán la tesis del poema. Primero, la noción de un tiempo actual, mostrada a través del presente (“Y ahora”); segundo, la apelación directa a la mujer, que es a quien se dirige el locutor, desmitificándola al referirse a ella ya no mediante comparaciones, sino a través de su nombre; tercero, la imagen de la vida, asociada en las primeras estrofas a la naturaleza y luego a la mujer; y cuarto, la fugacidad, precisamente, de esta noción de vida, hecho inevitable y que angustia al locutor.

Además, a nivel global, al llegar al verso trece, el discurrir de las palabras es distinto. Dado que el primer tiempo marcado se ubica antes que en los anteriores versos, este verso en particular será más lento, pues el primer descanso se dio prontamente. Por lo demás, creemos que existe una correspondencia entre el momento de expectativa frustrada y el cambio de temática en el poema, pasando de la imagen de la mujer-naturaleza mitificada y ubicada en los recuerdos y el pasado, a la de una mujer (“Marisel”) ubicada en el presente.

3.1.2 Los campos figurativos de la metáfora y la sinécdoque

En este poema resaltan, sobre todo, dos campos figurativos claramente visibles y diferenciables: la metáfora y la sinécdoque. También, aunque en menor medida, se presenta la repetición. La metáfora se presenta ya en los dos primeros versos: “Yo recuerdo que tú eras/ como la primavera trizada de las rosas” (Rose, 2007, p. 74). Aquella primera asociación explícita, bajo la figura retórica del símil, se repetirá

incansablemente durante las tres primeras estrofas. En estas, la metáfora se encuentra íntimamente ligada a imágenes que remitan, bien a la juventud, bien a la naturaleza. Esta última será la más recurrente. Tenemos, *grosso modo*, a la primavera, las palabras de los niños, el agua, la saliva de las aves, la arena, la noche y la luna. Se asocia a la mujer con las partes de la naturaleza o con elementos de esta. Debemos rescatar que estos elementos están asociados, salvo en la tercera estrofa, a estados de ánimo positivos. En efecto, no es gratuito relacionar a la mujer con la primavera, las rosas, el agua, las aves, etc. Son imágenes que resaltan por remitir no solo a la naturaleza, sino a la vitalidad característica de la juventud. En ese sentido, el campo figurativo de la metáfora permite acercar los conceptos de mujer-naturaleza-juventud.

La sinécdoque es mucho más resaltante. Como hemos visto, el campo figurativo de la metáfora aproximó tres conceptos (mujer, naturaleza y juventud). Sin embargo, para ello no se remitió de forma directa a la noción general de naturaleza, sino que, mediante la sinécdoque y el proceso de sustitución, se refirió solo a partes de esta. En ese sentido, estamos ante la relación de la parte por el todo. Claro está, que las rosas son solo una parte de la primavera y ambas, una parte de la naturaleza, pues se desarrollan en un determinado tiempo. Una idea análoga se establece con el agua, las aves, la arena, la tarde, etc. Todas estas imágenes nos remiten a la naturaleza por medio de determinados componentes de la misma.

No obstante, tanto la sinécdoque como la metáfora no consiguen asir completamente la imagen de la mujer. El intento de homologar a esta y a la naturaleza por medio de las partes resulta, conforme transcurre el poema, infructuoso. Retornemos a la tercera estrofa:

En la última arena de la tarde tendías
agobiado de gracia tu cuerpo de gacela
y la noche arribaba a tu pecho desnudo
como aborda la luna los navíos de vela.
(Rose, 2007, p. 74)

Como vemos, si bien en un primer momento parecía establecerse una correspondencia entre la mujer y las imágenes que remiten a la naturaleza por medio de las partes de la misma, en estos versos la mujer no puede conciliar con estas imágenes. Ejemplifiquemos este aspecto con los dos versos finales del fragmento citado. En ellos, asociaremos noche-luna (sinécdoque) y pecho desnudo (sinécdoque con respecto a la

mujer)-navíos de vela. El último verso denuncia una clara diferenciación entre dos elementos que se ubican en dimensiones diferentes. La luna se inscribe en la dimensión natural, y el navío en la dimensión material o artificial. Cuando se afirma que la luna “aborda” los navíos de vela, lo que el locutor intenta es conciliar ambas dimensiones que, si bien no son antagónicas, tampoco podemos afirmar que son fácilmente homologables.

Si seguimos tal premisa, deberíamos presuponer que la noche y el pecho desnudo de la mujer pertenecen a categorías distintas. Sin embargo, como han mostrado claramente las dos primeras estrofas a través de las metáforas presentadas en estas, la mujer no es un elemento ajeno a la naturaleza. En otros términos, la asociación mujer-naturaleza-juventud es constante e insistente no porque se intente inscribir a aquella en un orden al que no pertenece, sino porque esta es comparable con el orden mismo, a saber, la naturaleza, más que con las partes. El locutor solo acerca, mucho más, las nociones de naturaleza, mujer y juventud.

Lo que genera el conflicto de la tercera estrofa es el desequilibrio entre las tres nociones mencionadas. Es más, lo que ocurre en realidad, es que una de ellas desestabiliza la armonía. Esta es, pues, la juventud, que ya no se encuentra en la mujer. Es por ello que el locutor se refiere a la arena (esterilidad) y a la tarde, como muestras de un declive de la juventud.

Establezcamos ahora la existencia de una sinécdoque acompañada de una metáfora (“y la *noche* arribaba a tu pecho desnudo/ *como* aborda la *luna* los navíos de vela” [Rose, 2007, [p. 74]) (cursivas nuestras). La metáfora se sirve de una sinécdoque que aparece inmediatamente después. La parte (luna) aparece a continuación del todo (noche). Retrospectivamente, vemos que tal escenario ya se había presentado. Así, tenemos la relación primavera-rosas en el segundo verso y la relación agua-saliva, en el sexto y el séptimo versos.

El recurso de la repetición se vislumbra en las dos primeras estrofas. El inicio del poema (“Yo recuerdo que tú eras”) funge de inicio para la segunda estrofa. Además, podemos mencionar la repetición del término “como” asociado a remarcar las nociones de mujer y naturaleza. Retornando al aspecto del primer verso, creemos que la insistencia en este se da para resaltar tanto al locutor como al alocutario. Así, desde un primer momento ambos se presentan de forma explícita. Es más, se diferencian también

en cuanto a la temporalidad: el locutor está ubicado en un presente desde el que recuerda a la mujer en el pasado. Por ende, gran parte del poema va a ubicarse en un estado anterior al del discurrir del discurso. Por otra parte, debido a la primera sentencia, “Yo recuerdo que tú eras”, la imagen de la mujer que se nos presentará será exclusivamente la que el locutor esté dispuesto a mostrarnos o la que sea capaz de recordar. La mujer es, constitutivamente, una parte del recuerdo del locutor. La figura que de esta se construya tendrá, así, un único origen.

3.1.3 Visión del mundo

El locutor proyecta una visión del mundo relacionada con el romanticismo europeo y la tradición literaria en general. No es, pues, la mujer, sino la mujer joven a la que se asocia con la naturaleza y los elementos positivos de la misma. Lo que se propone está ligado al tópico del *carpe diem* fundado por Horacio y de uso extendido durante el Siglo de Oro Español, sobre todo por Garcilaso de la Vega. Además de este tópico, encontramos el *collige virgo rosas*, que proyecta la misma idea de disfrutar de la belleza y la juventud, pues estas son pasajeras.

Por ello, el poema proyecta dos imágenes muy distintas en dos segmentos diferenciados. El primero, compuesto por los dos cuartetos iniciales, asocia a la mujer de manera positiva con la naturaleza, pues los elementos mostrados son la primavera, las rosas, las aves y los niños, que dan la cuota de la juventud. La segunda parte presenta un escenario muy distinto, puesto que de entrada aparecen la arena (infertilidad) y la tarde (ocaso de la juventud). Además, el cuerpo de la gacela se tiende “agobiado”, lo que denota un momento ya lejano al de la juventud.

Esto se hará mucho más claro con la presencia de la noche y la luna. Ambos elementos presentan el fin de la vida y el carácter destructor del tiempo. Por ello, al final del poema, el autor reflexiona en torno al paso de la vida y la inutilidad de recurrir a los recuerdos en busca de momentos felices (“la vida pasa/ sin que ningún instante nos traiga la alegría...” [Rose, 2007, p. 74]). Los versos finales expresan un cierto lamento respecto al tiempo no aprovechado y a la desconfianza existente en la amada como para entregar tanto amor como el que entregó el locutor.

3.2 Análisis del poema “Geografía implacable”

El poema que vamos a analizar es quizá uno de los más significativos de *Simple canción*, tanto por la riqueza de imágenes que presenta, como por la eficaz relación que establece entre la mujer y la naturaleza, que solo apareció someramente en “Marisel”. En términos de estructura, no se encuentra segmentado en estrofas, lo que da una primera impresión de continuidad, la que verificaremos posteriormente. Nuevamente, los versos son, en su mayoría, heptasílabos y alejandrinos. Al realizar el análisis, constataremos, nuevamente, la deliberada fractura del verso. Examinemos el poema:

Mi corazón limita con el mar,	oooó/oóo/ooó(o)	4 6 10
por las noches;	ooóo	3
con tu amor,	ooó(o)	3
por mi cuerpo.	ooóo	3
Entre islas fragantes y tus manos pequeñas	ooóo/oóo/-/ooóo/oóo	3 6 10 13
mi distancia se extiende.	ooóo/oóo	3 6
A veces en los vientos marineros me pierdo,	oóo/ooóo/-/ooóo/oóo	2 6 10 13
a veces en los actos de tu vida	oóo/ooóo/ooóo	2 6 10
me encuentro.	oóo	3
A veces yo confundo tus brazos en la sombra	oóo/ooóo/-/oóo/ooóo	2 6 9 13
con un blanco archipiélago,	ooóo/oóo	3 6
a veces en tus ojos diviso el mar abierto.	oóo/ooóo/-/oóo/ooóo	2 6 9 13
Si me ausento no vayan	ooóo/oóo	3 6
a las altas montañas:	ooóo/oóo	3 6
buscadme entre las algas de la mar más cercana,	oóo/ooóo/-/ooóo/ooóo	2 6 10 13
o en los boques de sombra que derrama su pelo.	ooóo/oóo/-/ooóo/oóo	3 6 10 13
Si me muero, buscadme	ooóo/oóo	3 6
en las altas montañas.	ooóo/oóo	3 6
Cual un ave sombría	ooóo/oóo	3 6
me hallaréis en la nieve	ooóo/ooóo	3 6
largamente dormido.	ooóo/oóo	3 6
Sin saber si me han muerto de la mar las nostalgias,	ooóo/ooóo/-/ooóo/ooóo	3 6 10 13
o la gran marejada que desata su olvido.	ooóo/ooóo/-/ooóo/oóo	3 6 10 13

(Rose, 2007, p. 79)

3.2.1. Partes del texto argumentativo y análisis rítmico

Consideramos que el *exordio* del poema comprende desde el primer hasta el cuarto verso. En este segmento, el locutor se presenta mediante una parte de sí mismo (el corazón) y presenta a la mujer a través de un elemento abstracto (se refiere a la amada a través del amor). Además, hace las primeras referencias geográficas, que caracterizarán este poema en particular.

Desde el verso cinco hasta el verso dieciséis se presenta la *narratio*. Solo los versos finales de esta parte del texto argumentativo buscan persuadir al alocutario, pero debido a que se mantiene la positivización de la amada, no puede formar parte de la peroración final, que muestra un escenario completamente distinto. Por otra parte, este segmento desarrolla extensamente la relación entre la mujer-naturaleza, pero no por ello podemos afirmar que continúe con la tesis de “Marisel”. Es más, en el poema que ahora analizamos, la mujer es mucho más desbordante.

La peroración está constituida por los siete últimos versos. En ellos, la imagen proyectada cambia abruptamente, para mostrarnos, en primera instancia, la muerte del locutor, e inmediatamente después, una mujer que sea, posiblemente, la causa de esta. Sin embargo, la relación entre mujer y naturaleza continúa y, a diferencia de “Marisel” se mantiene.

En el aspecto de la *dispositivo*, y siguiendo con la teoría de Belic, vemos, como mencionamos líneas arriba, una ausencia de segmentación por estrofas y una predominancia de versos heptasílabos y alejandrinos. Si bien la expectativa frustrada no aparece con tanta contundencia como en “Marisel”, creemos necesario mencionarlo en relación al quiebre que el locutor suele hacer en el verso. Para ello, remitámonos al exordio:

Mi corazón limita con el mar,	oooó/oóo/ooó(o)	4 6 10
por las noches;	ooóo	3
con tu amor,	ooó(o)	3
por mi cuerpo.	ooóo	3
(Rose, 2007, p. 79)		

Aparece un endecasílabo sucedido de tres tetrasílabos. En estos versos ocurre lo mismo que en los poemas anteriores: tal fragmentación no es gratuita. La diferencia es que ahora estamos ante versos poco comunes en la obra de Rose (tetrasílabos) en contraste con los versos que predominan de forma clara en el poema. Tratemos, pues, de “unir” los versos de tal manera que se muestren tal y como el locutor suele presentarlos:

Mi corazón limita con el mar, por las noches;	oooó/oóo/-/ooó/ooóo	4 6-10 13
con tu amor, por mi cuerpo.	ooó/ooóo	3 6
Mi corazón limita con el mar,	oooó/oóo/ooó(o)	4 6 10
por las noches; con tu amor, por mi cuerpo.	ooóo/ooó/ooóo	3 7 10
Mi corazón limita	oooó/oóo	4 6

con el mar, por las noches;	ooó/ooóo	3 6
con tu amor, por mi cuerpo.	ooó/ooóo	3 6
(Rose, 2007, p. 79)		

La primera variante produce un verso alejandrino seguido de un heptasílabo que, fácilmente, puede constituir un hemistiquio que se una al hemistiquio final del primer verso, en caso se empiece con un heptasílabo y el verso que le siga sea un alejandrino. Sin embargo, de las tres variantes mostradas, la primera extiende demasiado el verso y, producto de los dos hemistiquios, se produce una pausa que elimina el encabalgamiento existente entre “mar, / por las noches”, pues obliga a buscar, rápidamente, el siguiente tiempo marcado. La segunda variante, constituida por dos endecasílabos, si bien mantiene el primer encabalgamiento, suprime el segundo. La tercera variante, que es la que más se aproxima a la tendencia rítmica del autor, elimina los dos encabalgamientos y produce una gran pérdida semántica en el exordio.

En dicho punto radica la pertinencia de la fractura y el quiebre de los versos. Mediante este, se independizan las nociones de “noche”, “amor” y cuerpo”, para luego articularlas a través de la contigüidad. Además, aquella distribución permite establecer una relación entre el mar y el amor, por un lado, y las noches y el cuerpo del poeta, por el otro. Gracias a este ejercicio obtenemos la primera relación entre la mujer y la naturaleza, a la vez que surge otra, que es la del locutor y la noche como imagen asociada a la muerte. A partir de esto, podemos postular la tesis del locutor: a pesar de que es peligrosa, resulta imposible alejarse de la mujer-naturaleza, pues esta es cautivante, desbordante y abarcadora.

3.2.2. La sinécdoque como configuradora de la mujer-naturaleza

El primer campo figurativo que resalta es el de la sinécdoque. La naturaleza se encuentra, nuevamente, sustituida por sus partes constituyentes. Tenemos, pues, al mar, las islas, los vientos, las montañas. Sin embargo, a diferencia de “Marisel”, las imágenes que nos presenta este poema son más imponentes. Estamos, pues, como bien señala el título, ante una “Geografía implacable”. La novedad es que ahora no se buscará aproximar los conceptos de mujer y naturaleza mediante el señalamiento directo (“Yo recuerdo que tú eras/ como (...)), sino que, por una parte, se presentarán los elementos de la naturaleza y, por otra, las partes del cuerpo de la mujer. En ese sentido,

serán imágenes que se irán construyendo de forma paralela, generando que el concepto de mujer alcance el mismo estatus abarcador e imponente que el de la naturaleza.

Como señalamos, en el caso de la mujer, esta se presenta a través de las partes de su cuerpo, es decir, a través del campo figurativo de la sinécdoque. Así, tenemos a las manos pequeñas, los brazos, los ojos, el cabello, etc. Conforme desarrollemos el análisis, vamos a ver cómo la imagen de la mujer va creciendo, cómo pasa de ser un elemento minúsculo comparado con la naturaleza, a ser la propia naturaleza.

Por otra parte, la sinécdoque también sirve para que el locutor se presente a través de su corazón. Señalamos, además, la presencia de la metáfora: “Cual un ave sombría/ me hallaréis en la nieve (...)”. La repetición sirve para ir fusionando, paulatinamente, los conceptos de la mujer y la naturaleza [“A veces (...)”]. En ese sentido, todos los campos figurativos colaboran en la presentación de las imágenes de la mujer y la naturaleza como simétricas y, posteriormente, convergentes.

La aparición de la noche, en este caso, está direccionada completamente al locutor. Valiéndonos de la relación entre los versos que componen el exordio y que establecimos al referirnos a la *dispositio*, podemos acercar las nociones de corazón, noche y cuerpo, y derivarlas hacia el locutor. Por otro lado, realizamos un procedimiento análogo para aproximar las nociones de mar (parte de la naturaleza) y amor (“parte” de la mujer), para establecer un intento por acercar las partes de cada totalidad (naturaleza y mujer). Se darán, a lo largo del poema, una serie de emparejamientos metafóricos que aproximarán a la mujer y a la naturaleza.

Así, podemos plantear que la mujer es la naturaleza. A partir de esto derivamos en metáforas específicas presentes en el poema (Lakoff y Johnson, 1995): las manos son islas; los brazos son archipiélagos; el cabello es un bosque; el olvido de la mujer es una marejada. Podríamos continuar con este ejercicio, alejándonos cada vez más de los que explícitamente nos dice el poema, pero no es esa nuestra intención. Lo que sí podemos asegurar es que, tras obtener la megametáfora que constituye el poema, resulta indiscutible el hecho de que la mujer sea la naturaleza.

3.2.3. Visión del mundo

En este poema, se continúa con el trabajo de relacionar a la mujer y a la naturaleza, pero esta vez se sustrae el carácter de la juventud. Con esto, la imagen que

se consigue ya no es la de una mujer grácil, sino de la de una mujer que desborda e impone su dominio a todos los que se encuentran dentro de ella. Para ello, la primera tarea del locutor es asociar ambas imágenes.

Esto revela su visión del mundo. El hombre enamorado y, sobre todo, no correspondido, va a ser fácilmente dominado por la mujer. Desde tal lógica se construye el poema. Mientras el amor hace que el hombre se pierda en el cuerpo de la mujer-naturaleza, esta, una vez que logra introducirlo a su dominio, puede hacer que se pierda a sí mismo y en diferentes dimensiones. Este, además, una vez dentro, no puede escapar, pues el carácter abarcador y desbordante de la mujer-naturaleza no se lo permite.

Además de eso, la constante alusión del poeta a escenarios naturales revela una inscripción en la tradición poética clásica. El locutor, pues, presenta lugares comunes y ya trabajados anteriormente. El tópico de la mujer-naturaleza es también recurrente en otros poetas y forma parte de toda una tradición en la literatura. La influencia del romanticismo es patente cuando, en el poema, aparece un locutor nostálgico y enamorado que, sin embargo, no es correspondido por la amada.

El propio título del poema es esclarecedor. En realidad, no es solo la geografía la que resulta implacable, sino que la mujer, al ser homologada con esta, adquiere su misma dimensión y crece a tal punto que la propia naturaleza pasa, por momentos, a formar parte de ella. A diferencia de “Marisel”, ahora el tiempo está ausente, pues la mujer-naturaleza se ha superpuesto, también, a este. Es así que se confirma nuestra tesis, la cual sostiene que, frente a la mujer-naturaleza, el hombre enamorado es incapaz de reaccionar y evadirla, puesto que esta se impone sobre él y lo absorbe.

Referencias bibliográficas

ALBALADEJO, T. (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

- BALBÍN, R. (1975). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- BELIC, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2012). *El poema argumentativo de Wáshington Delgado*. Lima: Ornitorrinco Editores.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2003). Juan Gonzalo Rose y la renovación de la poesía peruana. *Martín*, 6, 31-34.
- GUTIÉRREZ, M. (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LINO SALVADOR, E. (2013). *El ritmo y la modernización de la lírica peruana*. Lima: Fondo Editorial USIL.
- MARTOS, M. (2003). Apostillas a la obra poética de Juan Gonzalo Rose. *Martín*, 6, 35-42.
- NAVARRO, T. (1956). *Métrica española*. New York: Syracuse University Press.
- ROSE, J. G. (2007). *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- VÉLEZ MARQUINA, E. (2003). Los ritmos de base semántica y fonológica en la poesía de Juan Gonzalo Rose, *Martín*, 6, 65-69.