

La rima como elemento estructural en «Sátira a la rima» de Gonzalo Rojas

Rhyme as a structural element in «Sátira a la rima» Gonzalo Rojas

Luis Eduardo Lino Salvador¹

Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Lima, Perú
luis.lino@unmsm.edu.pe

RESUMEN

Este artículo estudia la función estructural de la rima en el poema «Sátira a la rima» de Gonzalo Rojas en los planos rítmico, eufónico y semántico desde la propuesta de la versología moderna de Oldrich Belic y Juan Frau. Asimismo, se señala que la rima en este poema realiza una crítica contra el sujeto burgués, así como también una propia crítica contra sí misma al emplear la rima idéntica.

PALABRAS CLAVE

Gonzalo Rojas, poesía chilena, rima, métrica

ABSTRACT

This article studies the structural function of rhyme in the poem «Sátira a la rima» Gonzalo Rojas in the rhythmic, euphonic and semantic levels from the proposal of modern versología of Oldrich Belic and Juan Frau. It also notes that rhyme in this poem makes a criticism of the bourgeois subject; as well as an own criticism against itself by using the same rhyme.

KEYWORDS

Gonzalo Rojas, Chilean poetry, rhyme, metric

¹ Licenciado en Literatura y magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es docente de la Escuela de Literatura y de la Escuela de Postgrado de dicha casa de estudios, del Programa de Humanidades de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y del área de Formación Básica de la Universidad San Ignacio de Loyola. Ha publicado artículos y reseñas en revistas especializadas y el libro *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar* (2013). Es miembro de la International Society for the History of Rhetoric (ISHR) y de Latin American Studies Association (LASA).

Introducción

La literatura chilena del siglo XX posee en su concierto poético un conjunto de voces representativas². En dicho conjunto, destaca la producción de Gonzalo Rojas (Lebu, 1917-Santiago, 2011)³, que trazó las líneas de una nueva poesía no solo en su país, sino incluso en gran parte de Latinoamérica (Cárcamo-Huechante, 2011, p. 449). Entre los autores con los que desarrolló un nexo intertextual fueron Arthur Rimbaud y César Vallejo; tal cual lo ha demostrado Héctor Véliz al examinar el plano fónico, gramatical y semántico a partir de la exégesis del poema «Vocales para Hilda» de Rojas (2009, pp. 171-197).

Desde el punto de vista de Marcelo Coddou, la poesía de Gonzalo Rojas ofrece al lector la confrontación entre los temas de la vida y la muerte que adquiere diversos sentidos; frente a ello el lector asiste al crecimiento y consolidación de la voz poética: «es la voz del encuentro de lo Absoluto a partir de la dispersión» (1983, p. 1/16). Asimismo, considera que en su obra se configura una dimensión metafísica, pues «hay un número significativo de temas problemáticos que sobrepasan el horizonte exclusivamente empírico de la realidad» (1983, p. 3/16). Ello no significa que la poesía de Rojas esté marcada por la evasión del vínculo del poeta como sujeto inscrito en una sociedad; por el contrario, como también reconoce Coddou, la poesía de Rojas «se adhiere a lo más inmediato, a un *aquí* y a un *ahora*, de circunstancia concreta, no difícil de identificar para el que quiera textos en que el poeta asume su responsabilidad ante las exigencias de las convulsiones de la sociedad» (1983, p. 3/16). Esto quiere decir que en la situación cotidiana, inmediata, de conflicto, Rojas es capaz de plantear problemáticas que apunten a cuestionar el ser y principios del sujeto.

Nelson Rojas sostiene que el compromiso de la poesía del poeta chileno con su sociedad es ante todo un testimonio ético y se sostiene a partir de su preocupación social e histórica; fundamenta su idea a partir del comentario de los poemas «Aquí cae mi pueblo» y «Ninguno» (1990, p. 68). Sin duda, Rojas asume como su deber y derecho adherirse a los problemas

2 El tiempo se encargó de refutar la afirmación de Menéndez Pelayo, a inicios del siglo XX, que consideraba a Chile como un espacio no idóneo para el desarrollo de la poesía (Sáinz de Medrano, 2008, p. 767). Chile ha sido uno de los países que más renovaciones ha dado a la poesía hispanoamericana. Un repaso trae como resultado los siguientes nombres: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Nicanor Parra, Raúl Zurita, entre otros.

3 Los principales libros de Gonzalo Rojas presentados de forma cronológica son *La miseria del hombre* (1948), *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977), *Del relámpago* (1981), *50 poemas* (1982), *Materia de testamento* (1988). La reunión de su obra poética completa ha sido editado por el Fondo de Cultura Económica en 2012 con el título de *Íntegra*.

que plantea pertenecer a una sociedad y, a la vez, los trasciende para instalarlos en la dimensión de las preguntas universales.

En el plano de las características de su poesía, Cárcamo-Huechante considera que Rojas opera con tres estrategias, entre retóricas y simbólicas, que prácticamente pueden definir su trabajo con el verso: el juego de las preguntas, lo erótico y sexual, y el sentido del poeta y de la poesía (2011, p. 451). A estas características, resulta imprescindible sumar su dominio sobre el plano métrico-rítmico del verso que conduce a considerar la existencia de una conciencia métrica en la construcción del texto poético. Ya el propio Coddou observó la importancia de la formalización rítmico-sonora y sintáctica de los versos del poeta chileno como facilitadores de la comunicación poética (1983, p. 4/16). Asimismo, Cárcamo-Huechante considera que desde el primero hasta el último de sus versos, el poeta de *Oscuro* «fue un atento cultor del ritmo del poema» (2011, p. 455). Es en esta línea en la que deseo inscribir el análisis de «Sátira a la rima»; específicamente de un elemento concreto: la rima, llamada también *ritmo de timbre* (Balbín, 1962, pp. 219-250). Esta no solo es en el poema un mero recurso eufónico; por el contrario, se convierte en un hecho estructural del poema porque articula el ritmo y la dimensión semántica. Así, contrario a la opinión generaliza que concibe a la rima como un accesorio del verso, esta puede llegar a determinar, según Juan Frau, «la estructura métrica del poema y de los versos que lo conforman» (2011, p. 87). Asimismo, Frau, siguiendo a Jakobson y Lotman, considera que:

La rima sería señal de cierre de la unidad rítmica básica, el verso, y tendría como función principal la de hacer volver al lector sobre lo ya percibido y comparar las palabras, puesto que la relación en el plano del significante hace pensar en la correspondiente relación en el plano del significado; sin embargo, y al mismo tiempo, la coincidencia fónica no hace sino acentuar la diferencia semántica (2004, p. 112).

Resulta, entonces, medular la función de la rima en el espacio del verso, pues dinamiza la relación identidad/diferencia entre la forma y la semántica del poema. Desde la perspectiva de Oldrich Belic —si bien es cierto que el versólogo checo piensa en la traducción—, la rima cumple tres funciones en el poema: rítmica, eufónica y semántica. La primera se basa en la frontera que establece en el verso diferenciándolo de otros; con ello la rima se puede convertir en un elemento del impulso métrico. La segunda función consiste en la iteración fónica instalada en el final del verso o del hemistiquio que diseña una estructura o «instrumentación fónica». Por último, la función semántica se fundamenta en la relación que establece la rima «por medio de coincidencias fónicas (parciales), confronta palabras de sentido cercano, lejano, contrario» (2000, p. 626). Ello posibilita

poner de relieve la aludida identidad/diferencia que se desprende de la consideración de Juan Frau sobre las palabras que riman entre sí.

A partir de lo señalado, es posible sostener que en «Sátira a la rima», el ritmo de timbre (la rima) se convierte en un elemento estructural del poema a partir del juego de repetir palabras o expresiones completas en los versos y no basarlo únicamente en la iteración de sonidos parciales. Ello genera diversos efectos que influyen en el metro, en lo eufónico y en la dimensión semántica del poema. El análisis a desarrollar se sustenta en una metodología descriptiva y funcional de la rima desde el marco teórico de la versología moderna de Belic (2000) y Juan Frau (2011). El trabajo culmina con las debidas conclusiones y se adjunta el poema en el anexo.

Análisis rítmico semántico de «Sátira a la rima»

Este poema forma parte del segundo libro publicado por Rojas en 1964: *Contra la muerte*⁴. Como título, «Sátira a la rima» es una expresión nominal conformada por dos núcleos relevantes explícitos; a saber: sátira y rima. El primer núcleo alude a la ridiculización o a la censura sobre un determinado fenómeno. Gracias a la preposición, esta ridiculización se orienta hacia el segundo núcleo que, además, es uno de los elementos que ha gozado de una gran tradición en la poesía de diferentes lenguas⁵. Satirizar la rima significa mofarse no solo de un recurso del verso, desestimarlo e incluso considerarlo caduco; involucra también criticar al sujeto que la ha cultivado y, por extensión, al legado que ha forjado la tradición en la que se inscribe. Este aspecto resulta medular en el poema de Rojas, vale decir, se satiriza, se critica, a la rima construyendo el juego de repeticiones no en sonidos parciales, sino en la repetición de una palabra o en grupos de un verso a otro. Rudolf Baehr señala que «por regla general no debe rimar la misma palabra (rima idéntica), ni siquiera cuando una vez es empleada en sentido figurado» (1971, p. 76). Desde esa mirada, la rima que ofrece el poema de Rojas no se constituirían propiamente como tales. Existe, entonces, una crítica a la rima que consiste en enfatizar a modo de parodia su artificiosa iteración e incluso la posibilidad de negarla. Asimismo, desde esta modalidad de la rima idéntica, el poema desarrolla su propia crítica hacia lo representado en sus versos; vale decir, la repetición le permite resaltar un conjunto de valoraciones que diseñan una imagen, negativa, crítica, sobre el sujeto configurado en el texto lírico: el burgués.

4 La referencia de este libro y del poema en particular se extrae de su *Antología de aire* (1995).

5 Es oportuno indicar que es el elemento con el cual el lector general identifica la presencia de un verso.

Si se procede a revisar la estructura del poema, este se encuentra organizado a partir de 18 cuartetos con la característica constante de emplear el metro eneasílabo, además de una sextilla final que también obedece a tal medida silábica. Que el poema emplee este metro particular es relevante, porque en la tradición versificadora en lengua española no es de uso frecuente. El eneasílabo tuvo su auge en el contexto modernista a partir de la influencia francesa a fines del siglo XIX (Varela, Moíno y Jauralde, p. 158)⁶. El eneasílabo es un metro mucho más cercano al verso escrito en francés que al verso español, este último de marcada tendencia hacia el octosílabo. Que Rojas utilice esta medida silábica evidencia, además, su profundo conocimiento de la tradición versificadora, ya que logra sostenerlo en todas las estrofas⁷, a partir de recursos propios de la composición del verso como la sinalefa —un ejemplo está en el sexto verso «y me he embriagado con su vino»—, la sinéresis —verso trigésimo tercero «¡Cómo comían, cómo, en verdad»—, el hiato —verso trigésimo séptimo «Se miraban unos a//otros»—, y la ley de acentos finales especialmente de las palabras oxítonas. Resulta importante remarcar, además, que la sextilla repite en sus cuatro versos finales los mismos con los que se inicia el poema, a la manera de una estructura circular. Es posible considerar que culminar el texto con los versos con los cuales se inició, obedece también a la estructura repetitiva e imperante que domina la composición de todo el poema.

Si se examinan las rimas del poema se aprecia que estas se inscriben en su tipología tradicional; vale decir, se identifican en las estrofas —primera, tercera, sexta, décima, decimasexta, decimaoctava y en la decimanovena— el tipo denominado *rima continua*. En las demás estrofas, el tipo de rima abrazada. A nivel de la dimensión semántica del poema, ello resulta relevante; porque en el caso de la rima continua esta se emplea en los momentos en los cuales el locutor del poema desea enfatizar, remarcar, características determinantes que rodean al sujeto burgués. Por ejemplo, una de ellas es el miedo (sexta estrofa), otra es el burgués como fuente de lo abyecto (tercera estrofa) o la destrucción del burgués por otro burgués (décima estrofa). En las otras estrofas, la rima continua acentúa la fuerza del verdadero amor (decimasexta) o la tensión entre un mundo en crisis y

6 Para el caso peruano, un ejemplo notable del cultivo del eneasílabo se encuentra en la poesía de Manuel González Prada. Incluso elaboró un estudio íntegramente dedicado a esta medida silábica que tituló «El verso de nueve sílabas» (1988, pp. 125-161).

7 Este conocimiento de la tradición versificadora se origina en la filiación de Rojas a Rubén Darío y al modernismo (Cárcamo-Huechante, 2011, p. 455). No es gratuito, entonces, que Rojas emplee el eneasílabo —medida característica del modernismo— y que realice una crítica al sujeto burgués, pues ello es también una característica del modernismo hispanoamericano.

la aparición de otro totalmente nuevo (decimaoctava). En lo que respecta al tipo de rima abrazada, se observa a nivel semántico que la pareja de rima que encierra a la otra establece relaciones de oposición y complementariedad. Una muestra de la primera está en la quinta estrofa en los pares libertinaje-amor y un ejemplo de la segunda se halla en la decima-primer estrofa en los pares mesa-son.

A partir de estas primeras ideas se puede vislumbrar que la rima en el poema de Gonzalo Rojas es un hecho de naturaleza estructural: organizador del ritmo y de su sentido. Para reforzar esta afirmación, obsérvese cada una de las funciones. Así, en primer lugar, en la función rítmica de la rima, esta se convierte en el elemento objetivamente reconocible, puesto que traza los límites de un verso a otro. El juego de palabras repetidas delimita la identificación de las unidades versos que conforman cada una de las estrofas. Incluso, esta rima en tanto función rítmica construye la percepción del ritmo en el poema, vale decir, la constitución del impulso métrico. La expectativa originada por la rima basada en la iteración genera la percepción de continuidad, impulso métrico, fundamental para todo poema; se crea así un ritmo progresivo (Belic, 2000, pp. 42-44). Sin embargo, el impulso métrico, fundado en la rima, es fracturado tensa y dinámicamente por el momento de expectativa frustrada (Belic, 2000, p. 45); el cual rompe el impulso métrico del poema de Rojas al instalar en un solo verso a las dos únicas palabras que no riman con ninguna otra de las demás estrofas. Ese verso es el septuagésimo tercero: «Por eso pude ver tan claro». Se fractura así el impulso métrico basado en la repetición de las palabras finales de los versos. Además, este verso se ubica en la sextilla con la cual culmina el poema, ocupa la posición del primer verso de esta estrofa. Esto es sumamente relevante, porque a nivel del sentido dicho verso es el que comunica lo que logró descubrir o identificar el locutor del poema de forma transparente, libre de opacidad: «...ver tan claro». Implica un conocer la realidad tal cual es, autónoma, sin mediación. Lo que ha conseguido el locutor es aprehender la realidad del burgués en toda su compleja expresión. Como ello es un logro de gran importancia, entonces, para destacarlo en el contexto del poema, para ponerlo de relieve, se opta por no rimarlo, dejarlo suelto. El peligro de rimarlo, acaso, implicaría banalizarlo, convertirlo en aquello que se critica o se satiriza. Luego de esta expectativa frustrada, la sextilla recupera el impulso métrico llamativamente con la rima que es la clave del poema: burgueses, que se reitera cinco veces en el conjunto de los versos finales. Existe, evidentemente, una tensión rítmica y semántica entre las únicas palabras que no tienen rima alguna con aquella que es la que más se repite, incluidas sus equivalentes o derivaciones, vale decir, burgués. He aquí una primera evidencia para sostener que la rima en «Sátira a la rima» es un hecho estructural del poema.

En segundo lugar, la función eufónica de la rima en el poema de Rojas configura su instrumentación fónica a partir de fonemas fricativos sordos (dental, interdental o alveolar) y sonorizados (interdental o alveolar). Para el tipo de los fricativos sordos las palabras son las siguientes: *burgueses, mujeres, desnudas, risa, unos, otros, mesa, más, casa, suegra, visto, asco, estar, este, obscenidad, saben, sucio, presa, grasa, ser, sol, amamos, almas, todas, burguesía, zarpazo, feroces, cerdos, raíz, vejez, observé, placer*, entre otras; que prácticamente dominan todo el poema. Para el caso de los fricativos sonorizados, los términos *desnudas, desnudado, semidesnudas*. Ambos fonemas constituyen la constante del poema. No existe verso alguno en el que se deje de percibir su presencia. Estos fonemas orquestan la estructura fónica superior de «Sátira a la rima». Se ofrecen algunos ejemplos representativos con estos versos: «He visto el asco en su raíz», «Pensar que sus almas de cerdos», «En todas partes sale el sol» o «Con los más feroces burgueses». Entonces, el trabajo con la rima de fonemas fricativos sordos y sonorizados marcan una pauta en la construcción de los versos, pues todos ellos poseen como mínimo un fonema de este tipo. Desde la instrumentación fónica, la rima en el poema de Rojas imprime la pauta eufónica del mismo. Vale decir, sus fonemas crean la cadencia del poema, el ritmo de timbre que no solo abarca el final de los versos sino también la propia estructura interna de cada uno de ellos. Situación que los hace acústicamente reconocibles, perceptibles, y al poema como una sólida unidad⁸. Esto muestra también que la rima en el poema de Rojas es un hecho de naturaleza estructural.

En tercer lugar, en cuanto a la función semántica, la rima construye los paralelismos semánticos al condicionar la cantidad silábica del metro eneasílabo del poema. Por un lado, algunas de las rimas idénticas incluso ocupan el número máximo de seis sílabas métricas del total de las nueve (verso decimosétimo y vigésimo), dejando tres sílabas libres que completarán el sentido del verso. Por otro lado, el número mínimo de sílabas que ocupan el lugar de la rima es de dos⁹. Evidentemente dicho menor número

8 A nivel de la dimensión semántica del poema, es posible señalar la relación que existe entre la palabra pluralizada *burgueses* y el fonema más importante de todo el poema: el fricativo sordo /s/. Sobre dicha palabra y al grupo social que refiere gira «Sátira a la rima», por ello resulta llamativo que en la propia constitución de la palabra ya sea o no pluralizada se coloque de relieve el sonido fricativo sordo. Además, ese es el fonema que —como ya se mencionó— predomina en el poema. Se trata, acaso, de mantener presente a lo largo del poema, a partir del fonema más importante, al sujeto/grupo burgués representado. Vale decir, el sonido fricativo sordo actualiza en todo el poema las características o la imagen del sujeto burgués; más aún si a ello se suma que el poema inicia con cuatro versos y finaliza con cinco en los que la palabra *burgueses* sobresale en ellos.

9 Se contabiliza, evidentemente, la rima que culmina en agudas. Por las leyes de acentuación final se debe añadir una al verso.

da mayor flexibilidad a la composición semántica del verso. Sin embargo, ello no quiere decir que el verso del poema sea rígido; por el contrario, la cantidad de sílabas que involucra a la rima refuerza el paralelismo con el propósito de amplificar la reiteración a partir de términos equivalentes que construyan un tópico en la dimensión semántica del poema. Por ejemplo, obsérvese parte de la tercera estrofa:

la obscenidad en su raíz,
la estupidez en su raíz,
y la vejez en su raíz.

La rima idéntica abarca el sintagma «en su raíz» que involucra cinco sílabas métricas (se contabiliza la correspondiente a la ley de los acentos finales agudos) dejando libres cuatro sílabas. Se hace explícita la estructura paralelística en esas cuatro sílabas con las que empieza cada verso, pues los tres poseen el artículo definido, los dos primeros trabajan con sinalefas para conservar la medida eneasílabo y un aspecto fundamental es que los tres sustantivos de cada uno de ellos: *obscenidad*, *estupidez*, *vejez*, poseen acentuación aguda. Asimismo, a nivel semántico estas palabras construyen un tópico de valores negativos atribuibles al sujeto burgués que en la reiteración paralelística se amplifican diseñando una imagen que lo descalifica y lo sitúa como punto de origen de la decadencia. Esta imagen se asocia también a la que se inscribe en la barbarie; así, en la décima estrofa se lee:

Se miraban unos a otros,
se tragaban unos a otros,
se medían unos a otros
para el zarpazo, unos y otros.

Nuevamente, la rima idéntica impera en los tres primeros versos, incluso en el último de la estrofa, e involucra a cuatro de las nueve sílabas métricas¹⁰. Lo que se desea resaltar es el paralelismo semántico de los tres primeros a partir de sus pronombres (se) y sus núcleos verbales, que tal cual se aprecian poseen tres sílabas métricas y construyen una rima interna con la terminación *-an*: *miraban*, *tragaban*, *medían*. Se observa, además, que la orquestación fónica se actualiza y, por supuesto, tiene su correlato en la dimensión semántica del poema. Así, esas tres palabras construyen el tópico de la barbarie; vale decir, el propio burgués es capaz de acechar a su par con el propósito de atentar contra la vida del otro.

¹⁰ Tal como se indicó anteriormente, los eneasílabos en estos versos se obtienen a partir del hiato entre el sonido vocálico y el eje rítmico del poema.

Es necesario resaltar la función del último verso de esta estrofa, pues este trabaja como un momento de expectativa frustrada. Mientras los tres primeros versos construyen el impulso métrico del acecho con una estructura semántica reiterativa, el último quiebra dicho impulso para ofrecer un cambio radical tanto en el nivel de los términos como en el sentido. El verso aludido inicia con una preposición que responde cuál es la finalidad del acecho: el acto de herirse, lacerarse, representado con el sintagma «el zarpazo». Además, la rima «unos y otros» refiere la reciprocidad de tal acción. Los burgueses luchan entre sí como fieras, revelan su condición de salvajes, de sujetos instalados en la barbarie. Una muestra final de la función semántica de la rima se observa en la estrofa decimaoctava:

Por eso ya cruje este mundo.
 Por eso ya viene otro mundo.
 Por eso ya estalla otro mundo
 al fondo ciego de este mundo.

El paralelismo se instala en los versos no solo en la repetición de la rima idéntica (mundo) que es del tipo abrazada, sino también en las cuatro sílabas iniciales de los tres primeros versos («Por eso ya...»). Las variantes son los verbos *cruje*, *viene* y *estalla*; no se consideran los determinantes, pues estos forman parte de la construcción de la rima abrazada. A nivel semántico, obsérvese que este tipo de rima encierra la pugna: «este mundo» versus «otro mundo». Así, el paralelismo construye un impulso métrico en los tres primeros versos que tiene su desenlace en la expectativa frustrada del cuarto verso que además es el triunfo del otro mundo. Es la, acaso, esperanza por un mundo diferente, nuevo, frente a aquel que está en una profunda crisis espiritual y material cuyo protagonista es el burgués.

La rima en su función semántica es también un hecho estructural en el poema de Gonzalo Rojas. Las tres funciones de la rima en «Sátira a la rima» no son independientes; por el contrario, todas ellas se encuentran interrelacionadas, por ello, resultan fundamentales en la configuración rítmica y semántica del texto poético.

Comentarios sobre el universo representado en el poema

Escrito en un registro coloquial, «Sátira a la rima» construye la representación de un locutor personaje testigo de la decadencia del sujeto burgués. Explora en cada una de las estrofas las características o rasgos que definen a dicho sujeto. El poema construye la escena de la gran fiesta. Desde la primera estrofa se indica la comida, el baile y el escenario (la casa). Asimismo, el locutor interactúa y observa a cada uno de los sujetos que conforman el universo (mundo, según el poema) del burgués; así,

tenemos a su mujer sobre la cual recaen características de la embriaguez, de la desnudez y del desenfreno sexual. Vale decir, en la mujer del burgués no hay cabida para una racionalidad, sino para la lógica de los instintos y de la satisfacción de necesidades básicas. Asimismo, otro de los personajes es el arribista que está vinculado con la formalidad aparente, con la búsqueda de su propio beneficio; finalmente él termina sometido al poder de la suegra y de su mujer. Es un sujeto sin voluntad que además vive dominado por el placer del confort. Se aprecia, entonces, que los personajes que forman parte del mundo del burgués son, a todas luces, sujetos que han perdido la voluntad de la razón o que solo actúan para saciar sus miserias más inmediatas.

El locutor del poema, además, considera que el burgués es el origen del mundo en crisis; halla en ese mundo la fuente de la descomposición social que valora con los siguientes términos: *asco*, *obscenidad*, *estupidez* y *vejez*. Es importante poner de relieve la palabra *desnudo* y sus variantes, pues no solo es una de las que más se reiteran en el poema, sino también adquiere dos sentidos medulares, a saber: vinculado con el cuerpo y la transparencia para identificar al otro. Vale decir, en el primer sentido, desnudo refiere al cuerpo del burgués entregado a la lógica del placer; mientras que en el segundo es la metáfora que permite ver-conocer al sujeto burgués en su real dimensión, libre de caretas o de las formalidades de la etiqueta, como en el caso del arribista. Este segundo sentido resulta relevante, pues así el locutor podrá revelar las características del sujeto burgués in situ. Una de ellas es la confusión del libertinaje con el amor; el locutor es severo al burlarse e ironizar sobre tal error. Asimismo, otra de las características es el miedo que, como bien se menciona en el poema, no se fundamenta en preguntas universales sobre el sujeto, sino en la materialidad del dinero. El gran temor del burgués es perder su poder económico; el locutor muestra que el dinero es la base de la felicidad de este sujeto.

Una característica más está referida a la glotonería y a la embriaguez. El burgués revela su condición de barbarie al tragar la comida («¿Cómo comían, cómo en verdad, / mordían la presa») y beber en exceso. Es la representación de lo que Mijail Bajtín señala como «las expresiones de la satisfacción y de la saciedad *concretas* de un individuo egoísta, la expresión del *disfrute* individual y no del triunfo del conjunto del pueblo» (1998, p. 271). La manera de devorar del burgués incluso involucra el acto de tragarse entre ellos, proceder que sustenta su condición de barbarie, así como también su animalización. El poema construye la asociación del burgués con la figura del cerdo, su voracidad y, por extensión, su egoísmo:

Atrincherados tras la mesa,

pude verlos tal como son:
cuál es su mundo, cuáles son
sus ideales: ¡la plata y la mesa!

¡Pensar que sus almas de cerdos
se van al cielo después de morir!
¡Y yo me tengo que morir
sin hartarme, como estos cerdos!

Como se lee en la primera estrofa citada, los ideales del burgués solo son el poder del dinero y la comida. Es la representación de la visión egoísta e individualista que refiere Bajtín. En el tragar y el beber no hay espacio para los otros sujetos que no correspondan al universo del burgués. Ni siquiera en la idea de la muerte existiría una justicia social o equiparación entre el burgués y los demás: sigue reinando la desigualdad, tal cual se evidencian en los dos versos finales de la segunda estrofa citada.

Se ha mencionado que los ideales del burgués son el dinero y la comida. Ello no solo resulta explícito en los versos, sino que incluso se extiende a su estructura métrica. Se indicó que la medida silábica dominante en el poema es el eneasílabo; sin embargo, el único verso que rompe con esta medida es además el que transmite los pilares del pensamiento burgués: «sus ideales: ¡la plata y la mesa!». Este verso es un endecasílabo. Es relevante ello, porque se trata de destacar del conjunto de eneasílabos la información más importante del poema con una medida silábica diferente, que tal cual se lee en la estrofa tiene su correlato en su dimensión semántica. Además, el endecasílabo del poema no solo es el único en cuanto a la medida silábica; también lo es en cuanto a su estructuración, vale decir, es el único que se articula con el uso de los dos puntos. Estos anticipan o preparan el develamiento del reducido cuadro ideológico del burgués.

Finalmente, el locutor del poema confirma que el mundo del burgués se encuentra en profunda crisis. Considera que se acerca el momento del surgimiento de un nuevo mundo opuesto a los antivalores imperantes en el burgués. El locutor se convierte en un testigo directo de la decadencia del universo burgués y de la renovación.

Conclusiones

En primer lugar, la rima idéntica en el poema de Rojas organiza el impulso métrico del poema, la eufonía basada en sonidos fricativos sordos y sonoros, y la formación de paralelismos semánticos. Todas estas funciones se encuentran interconectadas mostrando que la rima se convierte en un hecho de naturaleza estructural que va más allá de un mero recurso acústico en «Sátira a la rima». En segundo lugar, el empleo de la rima

idéntica cuestiona, parodia, la concepción tradicional en la formación de la rima al crear la percepción de una rima facilista que, sin embargo, supera tal facilismo al articular coherentemente el ritmo y el sentido del poema. En tercer lugar, la rima en su iteración permite al locutor desarrollar una crítica constante contra el sujeto burgués al ingresar a su mundo e identificar sus antivalores e ideologías intrascendentes. Finalmente, a modo de reflexión, el poema de Gonzalo Rojas revela su profundo conocimiento de la tradición y de los recursos expresivos para la composición del verso, hecho que confirma el importante lugar que ocupa en las letras hispanoamericanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Balbín, R. de. (1962). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- Baehr, R. (1970). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Una introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Cárcamo-Huechante, L. (2011). En torno a Gonzalo Rojas. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 73, pp. 449-458.
- Coddou, M. (1983). La poesía de Gonzalo Rojas. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 18. Recuperado de <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss18/5>
- Frau, J. (2011). Rima y estructura del metro. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 9, pp. 83-98.
- _____ (2004). La rima en el verso español: tendencias actuales. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2, pp. 109-136.
- González Prada, M. (1988). El verso de nueve sílabas. En M. González Prada, *Obras* (pp. 125-161). Lima: Ediciones Copé, t. III, v. 5.
- Rojas, G. (1995). *Antología de aire*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas, N. (1990). Gonzalo Rojas y la responsabilidad de la poesía. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 31, pp. 67-77.
- Sáinz de Medrano, L. (2008). Grandes nombres de la poesía chilena contemporánea: Huidobro, Neruda, De Rokha, Rojas y otros. En T. Barrera (Ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX* (pp. 767-786). Madrid: Cátedra.
- Varela, E. Moíno, P. Jauralde, P. (2005). *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castilla.
- Véliz Gatica, H. (2009). Intertextualidad en «Vocales para Hilda» de Gonzalo Rojas. Un diálogo abierto con Rimbaud y César Vallejo. *Revista Chilena de Literatura*, 75, pp. 171-197.

Recibido: mayo de 2016

Aceptado: julio de 2016

ANEXO

Sátira a la rima

- He comido con los burgueses,
he bailado con los burgueses,
con los más feroces burgueses,
en un casa de burgueses.
- Les he palpado sus mujeres 5
y me he embriagado con su vino,
y he desnudado bajo el vino,
sus semidesnudas mujeres.
- He visto el asco de su raíz,
la obscenidad en su raíz, 10
la estupidez en su raíz,
y la vejez en su raíz.
- La burguesía y la vejez
han bailado ante mí, desnudas:
las he visto bailar desnudas, 15
olvidadas de su vejez.
- Adentro del libertinaje,
los observé llorar de amor,
babear, sin saber que el amor
se ríe del libertinaje. 20
- Y me divertí con su miedo,
con su amarillo, sucio miedo,
con su miedo a morir de miedo,
pues no eran hombres sino miedo.
- Miedo a perder su fea plata 25
y, con ella, a perder la risa
y, con la plata y con la risa,
a perder su placer de plata.
- ¿Pero qué saben del placer
de ser y estar en este mundo 30
los puercos que han tirado al mundo
su libidinoso placer?

¡Cómo comían, cómo, en verdad,
mordían la presa, con qué
dientes rompían es que 35
era su grasa, su verdad!

Se miraban unos a otros,
se tragaban unos a otros,
se medían unos a otros
para el zarpazo, unos y otros. 40

Atrincherados tras la mesa,
pude verlos tal como son:
cuál es su mundo, cuáles son
sus ideales: ¡la plata y la mesa!

¡Pensar que sus almas de cerdos 45
se van al cielo después de morir!
¡Y yo me tengo que morir
sin hartarme, como estos cerdos!

La comilona y la etiqueta
el traje largo y el desnudo 50
me permitieron ver desnudo
al arribista de etiqueta.

Pobre arribista cretinizado
por su mujer y por su suegra.
Pobre arribismo, cuya suegra 55
es el confort cretinizado.

Toda la gama del arribismo
mostraba sus dientes de oro.
Pero vi una mujer de oro
arriba del mismo arribismo. 60

Esa mujer era el amor:
el verdadero, loco amor,
el amor sin miedo. El amor
que solo viene del amor.

En todas partes sale el sol, 65
hasta en la boca del pantano.
La burguesía es el pantano,
y lo que amamos es el sol.

Por eso ya cruje este mundo.
Por eso ya viene otro mundo. 70
Por eso ya estalla otro mundo
al fondo ciego de este mundo.

Por eso pude ver tan claro
esa noche entre los burgueses
y he comido con los burgueses, 75
he bailado con los burgueses,
con los más feroces burgueses,
en un casa de burgueses.