



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**  
**Facultad de Letras y Ciencias Humanas**  
**Escuela Profesional de Literatura**

**Amor y muerte en la imagen del poeta en *Simple***

***Canción* de Juan Gonzalo Rose**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

**AUTOR**

Joseph Adderly DURAN DEPAZ

**ASESOR**

Mg. Luis Eduardo LINO SALVADOR

Lima, Perú

2022



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Duran, J. (2022). *Amor y muerte en la imagen del poeta en Simple Canción de Juan Gonzalo Rose*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

## Metadatos complementarios

<b>Datos de autor</b>	
Nombres y apellidos	Joseph Adderly Duran Depaz
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	46000418
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0002-0289-9676">https://orcid.org/0000-0002-0289-9676</a>
<b>Datos de asesor</b>	
Nombres y apellidos	Luis Eduardo Lino Salvador
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	42978520
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0002-6415-5744">https://orcid.org/0000-0002-6415-5744</a>
<b>Datos del jurado</b>	
<b>Presidente del jurado</b>	
Nombres y apellidos	Marcos Mondoñedo Murillo
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08689010
<b>Miembro del jurado 1</b>	
Nombres y apellidos	Miguel Ángel Huamán Villavicencio
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08735902
<b>Miembro del jurado 2</b>	
Nombres y apellidos	Javier de Taboada Amat y León
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	29658333
<b>Datos de investigación</b>	

Línea de investigación	E.2.8.1. Hermeneútica y Retórica del Discurso.
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	No aplica.
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Vivienda País: Perú Departamento: Lima Provincia: Barranca Distrito: Barranca Calle: Berenice Dávila 309 Latitud: -10.750418 Longitud: -77.765916
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Febrero 2021 – Febrero 2022
URL de disciplinas OCDE	Literaturas específicas <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05</a>  Teoría literaria <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04</a>

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS**

**PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO  
EN LITERATURA**

El presente Jurado de tesis, integrado por el Mg. Marcos Mondoñedo Murillo (Presidente), Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Asesor), Mg. Miguel Ángel Huamán Villavicencio (Informante) y Dr. Javier De Taboada Amat y León (Informante), se reunió en sesión virtual, el día lunes 3 de setiembre de 2022 desde las 11:00 horas, para calificar la sustentación de la tesis titulada “**Amor y muerte en la imagen del poeta en *Simple Canción* de Juan Gonzalo Rose**”, presentado por el bachiller **Joseph Adderly Duran Depaz**, para optar el título de Licenciado en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

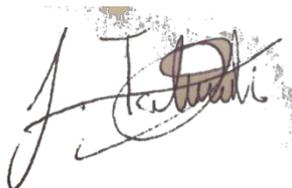
( 16 ) dieciséis

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciado en Literatura al bachiller **Joseph Adderly Duran Depaz**.

Concluido el acto académico a las 12:23 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.



Mg. Marcos Mondoñedo Murillo  
Presidente  
Asociado D.E.



Dr. Javier De Taboada Amat y León  
Jurado Informante  
Auxiliar T.C.



Mg. Miguel Ángel Huamán Villavicencio  
Jurado Informante  
Principal T.C.



Mg. Luis Eduardo Lino Salvador  
Jurado Asesor  
Asociado T.C.



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

Universidad del Perú. Decana de América

**Vicerrectorado de Investigación y Posgrado**



## CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo Luis Eduardo Lino Salvador en mi condición de Asesor acreditado con el Dictamen N°012-EPLIT-FLCH/2022 de la tesis, cuyo título es Amor y muerte en la imagen del poeta en Simple Canción de Juan Gonzalo Rose, presentado por el bachiller Joseph Adderly Duran Depaz para optar el título de Licenciado.

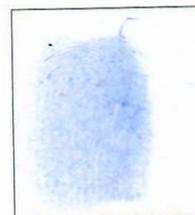
CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de 6% de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título correspondiente.

Firma del Asesor:

DNI: 42978520

Nombres y apellidos del Asesor: Luis Eduardc Lino Salvador



Trabajo escrito con un sentimiento de homenaje a Juan Gonzalo Rose.

En memoria de mi madre Alejandrina Depaz y mi hermano Julio  
cuyas amorosas acciones viven en nosotros.

*pues toda la agonía  
la puse en mis cantares,  
y hoy día mis cantares,  
se van...  
de mano en mano.*

Juan Gonzalo Rose

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
--------------------------	----------

### **CAPÍTULO UNO**

<b>Campo retórico de la poesía de Juan Gonzalo Rose .....</b>	<b>10</b>
1.1. DEFINICIÓN DE CAMPO RETÓRICO. LA PROPUESTA DE STEFANO ARDUINI.....	11
1.2. <i>SIMPLE CANCIÓN</i> REVISADA POR LA CRÍTICA.....	14
1.3. ROSE Y LA GENERACIÓN DEL 50.....	24

### **CAPÍTULO DOS**

<b>En torno a <i>Simple canción</i> (1960).....</b>	<b>30</b>
2.1. LAS EDICIONES .....	30
2.2. LA POESÍA NEOPOPULAR EN <i>SIMPLE CANCIÓN</i> .....	31
2.3 UN TÍTULO PRECISAMENTE PUESTO .....	37
2.4. UNA ESTRUCTURA COMPLEJA .....	39

### **CAPÍTULO TRES**

<b>Campos figurativos en <i>Simple canción</i> de Juan Gonzalo Rose (1960).....</b>	<b>45</b>
3.1. DEFINICIÓN DE CAMPO FIGURATIVO. LA PROPUESTA DE STEFANO ARDUINI.....	46
3.2. SOBRE EL AMOR, LA MUERTE Y EL AUTOR.....	52

### **EL AUTOR**

3.2.1. Análisis del poema <i>Primera canción</i> .....	55
3.2.2. Análisis del poema <i>Sexta canción</i> :.....	62
3.2.3. Análisis interdiscursivo entre la <i>Primera canción</i> y la <i>Sexta canción</i> .....	68

### **EL AMOR**

3.2.4. Análisis interdiscursivo de los poemas <i>Tercera canción</i> y <i>Geografía implacable</i> ...	69
--	----

3.2.5. Análisis interdiscursivo entre la <i>Tercera canción</i> y <i>Geografía implacable</i> .....	76
---	----

## **LA MUERTE**

3.2.6. Análisis del poema <i>Segunda canción</i> : .....	77
--	----

3.2.7. Análisis interdiscursivo de los poemas <i>Segunda canción</i> y <i>Yaraví</i> .....	85
--	----

<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>85</b>
---------------------------	-----------

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>89</b>
---------------------------	-----------

## INTRODUCCIÓN

Juan Gonzalo Rose fue un joven limeño nacido en 1927, que vivió su infancia en el sur, precisamente en la patriótica ciudad de Tacna, y que retornó a Lima en la adolescencia para finalizar sus estudios escolares. Por su carácter nacionalista afirmaba que había nacido en Tacna en 1928. Fue poeta, compositor y periodista cultural. Reconocido como uno de los poetas más populares de los años 50 y ganador del Premio Nacional de Poesía en 1958. El fervor por los libros, por la Literatura fue precoz en él porque su padre era profesor y disponía de una vasta biblioteca. En el colegio “José María Eguren”, donde finaliza sus estudios, fue condiscípulo del padre Gustavo Gutiérrez. Política y religión marcan esa amistad. Por su disposición para aprender y por su curiosidad ingresó a los 17 años a la Facultad de Letras de la Universidad San Marcos. Su vocación literaria y su vocación política encuentran en la Decana de América el ambiente idóneo para el debate, para el ejercicio cultural y cívico. Una vez dentro fue dirigente estudiantil, aprista, disidente aprista, comunista. En 1953 ocurre un hecho capital en su vida: el exilio a México luego de ser perseguido por la dictadura de Manuel A. Odría (1948 – 1956). Ese país le depara la amistad del poeta Gustavo Valcárcel y el trato con los políticos Luis de la Puente Uceda, Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara. En ese país publica su primer poemario “La luz armada” (1954).

Como la poesía, como la política, la música tendrá un lugar importante en su vida. Juan Gonzalo Rose es reconocido como un gran compositor de vals. Por ejemplo, el popular vals *Tu voz* que fue interpretado por Tania Libertad y Lucha Reyes. Además, sus poemas fueron musicalizados y posteriormente interpretados. El ejercicio musical lo vincula a la peña “El embrujo”, a Chabuca Granda, a Magda Figueroa, a Víctor Merino, entre otros. También en el ámbito literario forma parte de un productivo círculo de amistades entre los que se encuentran figuras como Manuel Scorza, Carlos Calderón

Fajardo, Francisco Bendezú; César Calvo, Reynaldo Naranjo, Rodolfo Hinostroza, y Jorge Pimentel, poetas de los años 60 y 70, respectivamente. Además, Rose es un viajero incansable. Este aspecto lo lleva a conocer varios países de América Latina y Europa. Así, las experiencias de los viajes, de las amistades, del día a día serán el alimento de su poesía, ya que para Rose, como afirma en una entrevista, la creación se nutre de vivencias.

Este trabajo sustenta como hipótesis que la imagen del poeta es un tópico capital en el poemario “Simple Canción”. La relación de la Retórica con la problemática de la imagen del poeta en la poesía de Rose es funcional: El método retórico-figurativo permite definir que la configuración del poeta en los poemas de Rose se perfila a través de los temas del amor y la muerte. La figura del poeta aborda la temática amorosa porque tiene la experiencia de esa pasión. A lo largo del poemario se desplegará poesía de corte amoroso vinculado al tema de la muerte. Al final del libro, el poeta no teme a la muerte porque concibe que sus obras son autónomas y serán recibidas por lectores que han amado. La Retórica General Textual identifica las características del poeta pues presenta los nexos que tiene con los temas del amor y la muerte a través del análisis de las figuras retóricas. La figura del poeta aborda el amor en tanto experiencia personal donde participan el cuerpo y el alma, elementos importantes, pues como afirma Octavio Paz en “La llama doble” la pasión amorosa se encuentra constituido, entre otros elementos dicotómicos, de “la unión indisoluble de dos contrarios, el cuerpo y el alma”. (Paz, 2001, p. 129). Tal concepción del amor desarrollado en “Simple canción” dará lugar a la concepción del amor como un espacio. También, a partir de esta concepción, se edificará la noción de muerte. Amor y muerte configurarán la identidad del poeta. A partir de lo mencionado, planteamos la hipótesis de que la imagen del poeta en “Simple canción” es la de un hombre que representan el sentir colectivo del amor. Su experiencia personal del amor representa la experiencia amorosa de la humanidad.

El proyecto de investigación propuesto va a hacer uso de la perspectiva metodológica de la Retórica General Textual pues a través de su metodología de análisis se puede llegar a tener una imagen completa del autor en “Simple canción”. La imagen del poeta se presenta en su relación con los tópicos del amor y de la muerte. Estos configuran su perfil. En los poemas de Rose vemos la figura del poeta relacionándose ya con el tema del amor, ya con el tema de la muerte en el plano formal, en el plano semántico, y en ese relacionarse se edifica su identidad.

La presente tesis tiene por finalidad abordar un aspecto de “Simple canción” de Juan Gonzalo Rose como una muestra de la admiración y estima que nos suscita su obra. Una obra auténtica porque conjuga la experiencia íntima y la experiencia social (aquello que Alberto Escobar denominará lo exterior y lo interior) así sus poemarios abordan temas capitales como el amor, el erotismo, la familia, la injusticia social, la soledad, la muerte con su estilo de sencillez, de claridad. Es una obra que si bien explora el aspecto formal se mantiene gravitando en estos tópicos. Esto demuestra la consciencia del autor sobre sí mismo y su escritura.

Hemos dividido la tesis en tres capítulos. En el primero, nos referiremos a la definición de Campo Retórico que propone Stefano Arduini y lo aplicaremos en la revisión de la crítica en torno a “Simple canción” y la figura de Rose en la Generación del 50. El segundo capítulo se divide en cuatro apartados. Revisamos las ediciones de “Simple canción”, la influencia de la poesía neopopular en el poemario. Luego analizaremos el título y la estructura del mismo. En el último capítulo realizaremos un recuento de lo que Stefano Arduini ha establecido como campo figurativo y lo aplicaremos en cuatro textos de “Simple canción”, ordenados estos en los tópicos del poeta, el amor y la muerte. En cuanto a la imagen del poeta, podemos afirmar que su vínculo con el tema de la muerte y del amor se manifiesta porque ambos se presentan a

través de la metáfora. En relación con Arduini podemos afirmar que, aunque la metáfora es la forma primordial de la poesía, esta tiene más de una manera de manifestarse en el discurso poético, como veremos en el campo de la personificación referidos en el tercer capítulo de esta tesis. Las ideas más importantes de este autor se presentan sucintamente en el marco teórico. Los aspectos más específicos de estas ideas los desarrollamos en el análisis de los textos seleccionados. Finalmente, en la presente investigación trabajamos con la edición del Instituto Nacional de Cultura titulada “Obra poética”, publicada en el 2007 y prologada por Esther Espinoza Espinoza.

## **CAPÍTULO UNO**

**Campo retórico, recepción crítica  
de la poesía de Juan Gonzalo Rose**

Toda investigación literaria tiene el imperativo de dialogar con su tradición, es decir, con los trabajos desarrollados con anterioridad por otros autores. La razón es la siguiente: todas las ideas originales surgen a partir del diálogo con sus predecesoras. La presente investigación literaria cumplirá el imperativo mencionado. Por ello, se tomará en cuenta los elementos temáticos, estilísticos e ideológicos más relevantes en la poesía de Juan Gonzalo Rose en tanto estos se vinculen a “Simple canción”. En este capítulo definiremos el concepto de Campo Retórico que propone Stefano Arduini. Luego, con esa propuesta, analizaremos el proceso de recepción crítica de “Simple canción”. Por último, abordaremos el influjo de las corrientes literarias que enmarcan la escritura del poemario en cuestión.

### **1.1. DEFINICIÓN DE CAMPO RETÓRICO. LA PROPUESTA DE STEFANO ARDUINI.**

Toda obra artística pertenece a un tiempo y a un espacio específicos. Por ello, la metodología para analizar a fondo el objeto estético requiere tomar en cuenta estos aspectos, puesto que, separar una obra de su tiempo es cercenarla debido a que una creación parte del contexto y vuelve al contexto. Esta perspectiva analítica la encontramos en el Campo Retórico propuesto por Stefano Arduini.

Para ahondar en este concepto mencionaremos previamente lo señalado por Tomás Albaladejo (1990). Dicho autor hace una distinción entre texto retórico y hecho retórico. Por una parte, el hecho retórico, es una organización sistemática en la que cada uno de sus elementos está en función de la totalidad del conjunto, que produce el efecto comunicativo de persuasión. Los elementos que lo conforman son el orador, el destinatario, el texto retórico, el referente del texto y el contexto en el que se lleva a cabo.

Es decir, el hecho retórico es el acontecimiento en que se produce el texto retórico. Por otra parte, el texto retórico (además de formar parte del hecho retórico) es la puesta en acto del discurso, es el producto lingüístico del orador.<sup>1</sup> Consta de dos partes: *res* (significado) y *verba* (significante). Hay dos clases de *res*: la extensional y la intencional. La *res* extensional es semántica y está relacionada con la *inventio* porque formula el referente del texto retórico. La *res* intencional es sintáctica y está relacionada con la *dispositio* por ser la organización del material referencial, por constituir la macroestructura. Por su parte, la *verba* se relaciona con la *elocutio* por ser la verbalización discursiva, por ser la estructura de superficie del discurso.

Las tres operaciones retóricas, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* son operaciones simultáneas, no secuenciales. De ellas la *inventio* es la operación directriz de las demás en la construcción del texto retórico. De esta manera podemos afirmar que en el proceso de producción del texto retórico hay una invención continua puesto que el material referencial se reinventa inevitablemente.

Esta distinción del texto retórico y el hecho retórico por parte de Albaladejo será la base para lo que Stefano Arduini define como Campo Retórico, que es una categoría más amplia respecto a lo ya definido como hecho retórico pues no solamente incluye los hechos retóricos actualizables sino los no actualizables, que se presentan por lo tanto en sentido sincrónico como diacrónico en una interacción que lo constituye. De esta manera, la operación de la *inventio* es capital pues selecciona el material referencial que tiene a disposición para formular el discurso retórico. En síntesis, el Campo Retórico es: “la

---

<sup>1</sup> El orador para formular el texto retórico emplea las siguientes operaciones: la *inventio*, la cual otorga el elemento referencial del discurso; la *dispositio*, viene a ser la estructuración u organización de los elementos referenciales; y la *elocutio*, la materialización lingüística organizada, que se vincula con el plano de la expresión. Por último, Albaladejo añade, la *intellectio*, presentado como el examen previo de la situación comunicativa. La memoria y la *actio* son operaciones no constituyentes del texto retórico. (Albaladejo, 1990).

vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y las culturas” (Arduini, 2000, p.47). De esta definición se desprende que esta categoría toma en cuenta la sociedad y la cultura que van a suscitar la producción del texto retórico por parte del individuo que ha sido nutrido por esta suerte de depósito dinámico de conocimiento y que es, además, el sustrato necesario de la comunicación. En otras palabras, un texto proviene de un determinado Campo Retórico. Y así como es su fuente, su punto de partida también es su punto de llegada pues un texto se interpreta dentro de un Campo Retórico que puede ser el mismo que lo concibió, o puede ser otro, estableciendo de este modo relaciones dialógicas con culturas remotas por el tiempo, remotas por la idiosincrasia. Por ello, el Campo Retórico como categoría de análisis interpretativo es idóneo al delimitar la lectura del texto literario e impedir que esta sea arbitraria, puesto que se define los límites comunicativos de la cultura. Resulta claro entonces que esta categoría aborda los procesos de producción y de recepción del texto. Al respecto, Stefano Arduini precisa: “Interpretar un texto significa definir cierta organización textual y las relaciones existentes entre ésta y los productores, receptores, la estructura del conjunto referencial y el contexto, en relación con el Campo Retórico en el cual nosotros actuamos comunicativamente” (Arduini, 2000, p.50).

Cabe considerar por otra parte que hay dos tipos de Campos Retóricos. Los campos generales y los campos específicos. Los primeros pueden ser por ejemplo los campos retóricos de “La cultura europea” o “La poesía alemana”. Por su parte, los campos más específicos van a estar formados sobre la base del Campo Retórico general y van a tener un carácter restringido pues responden a exigencias comunicativas particulares. Por ejemplo, “El expresionismo alemán” para interpretar “Sebastián en sueños” de Georg Trakl.

Por último, es conveniente acotar dos puntos: los Campos Retóricos son potencialidades activadas en el curso del acto comunicativo concreto. Además, puesto que todo texto se realiza dentro un hecho retórico, este tiene la posibilidad de ser activado en el interior de un determinado Campo Retórico. Así, los textos no se presentan como unidades portadoras de una verdad sino como una de las posibles actualizaciones de este.

## **1.2. *SIMPLE CANCIÓN REVISADA POR LA CRÍTICA***

El Campo Retórico toma en cuenta la recepción crítica del texto analizado, así como el influjo de las corrientes literarias y filosóficas que influyeron en la construcción de este. Por ello, constituye una teoría completa de la interpretación pues incluye no solo el proceso de producción sino también el de recepción.

En nuestra investigación nos hemos encontrado con escasos estudios que se dediquen exclusivamente a la obra de Juan Gonzalo Rose. Sin embargo, contamos con diversos artículos que nos ayudarán a vislumbrar la actitud de los críticos frente a la poesía de nuestro autor. Por esta razón, a continuación, recopilaremos los textos críticos en torno a “Simple canción” (1960). En la revisión consideraremos los comentarios de los críticos sobre la obra de Rose en tanto se vincule con el poemario en cuestión.

Alberto Escobar (1974) en su estudio preliminar a la obra poética de Rose indica que la poesía de este autor antes de “Simple canción” estaba atravesada por una tensión, por una disyuntiva: la polaridad entre lo exterior y lo interior. Lo exterior vinculado a la sociedad con sus acontecimientos, con su coyuntura, con su política. Lo interior vinculado a la realidad inmediata del autor, que se impregna de ternura y sentimentalismo. El hogar, las calles familiares, el amor, por ejemplo. Esta disyuntiva, señala Escobar, se resuelve temporalmente en “Simple canción” porque se establece un equilibrio entre ambas inclinaciones (la exterior y la interior), por el influjo selectivo de la disposición interior

que, según el crítico, es la primera disposición lírica de Rose. Consideramos que este aspecto abordado por el investigador resalta la singularidad del poemario en cuestión: el tema del amor.

Más adelante el investigador destaca el carácter oral del poemario y sus posteriores consecuencias estéticas dentro de la obra del autor. Una de ellas es el replanteamiento de la concepción de arte del poeta. La otra es una nueva manera de concebir el vínculo del poeta con su palabra. Y con ella la reinención del vínculo con los hombres y el tiempo. Finalmente, el crítico resalta este cambio: en los poemarios previos a “Simple canción” la voz poética se dirigía a un interlocutor solitario, al hombre, por lo tanto, se establecía un diálogo. Ahora, en “Simple canción” la voz poética se dirige a los hombres, a la colectividad, y el diálogo se transmuta en coloquio. Alberto Escobar apoya esta afirmación citando los últimos versos de “Sexta canción”: “y hoy mis cantares / se van / de mano en mano...”. (Rose, 2007, p.84).

En un artículo periodístico el poeta y crítico Javier Sologuren (1976) destaca de “Simple canción” la presencia de ciertos rasgos estilísticos provenientes del primer poemario de Rose (“Canto desde lejos” – 1957): el diseño compositivo del poema, la recurrencia de la anáfora y la palabra musical y tierna. El crítico más adelante precisa que el rasgo de diseño compositivo enfatiza su modo cuasi geométrico y prosódico en “Exacta dimensión”. En cuanto al conjunto remarca que son “poemas de amor oreados por un garboso aire de copla andaluza, gracia del verso popular” (Sologuren, 1976, p.22).

Manuel Pantigoso (1983) en su artículo *Juan Gonzalo Rose: El desbrozo de la realidad humana y social* revisa la obra poética de Rose y concluye que ella, impulsada por su carácter sentimental, permite contemplar con claridad la realidad humana y social. En cuanto a “Simple canción” el crítico destaca dos aspectos. El primero es la instauración del canto oral, del verso popular, que tiene ciertos tintes andaluces. El otro es la intención

de la voz poética de establecer un vínculo con el hombre social, aquel ubicado en un espacio y tiempo concretos, aquel es denominado por Pantigoso como el “otro”. Vinculado a este aspecto hace referencia a lo siguiente: la experiencia individual de la ternura en “Exacta dimensión” tiene mayor expansión con los versos finales de “Sexta canción”.

En lo que respecta al estilo de “Simple canción” señala que su autor mantiene el estilo sobrio, ceñido y exacto de sus poemarios anteriores. Por último, cabe mencionar que Pantigoso resalta la presencia de la veta, aún incipiente en este libro, que Rose exploró posteriormente: la canción poema.

El crítico Jorge Cornejo Polar en su estudio sobre la obra poética de Rose destaca la autenticidad y la búsqueda permanente de renovación que hay en ella. Asimismo, nos propone una clasificación de esta en una división de tres etapas:

Una primera en la que predomina la poesía social, el arte comprometido. Una segunda de ejercicio lírico volcado más hacia la subjetividad del poeta, sea en la forma amatoria, sea como un recorrido por comarcas de la geografía, de la imaginación y del ensueño. Una tercera, finalmente, en que reaparece la preocupación por lo social, pero dentro de un temple diferente, de mayor madurez y refinamiento, que se traduce en un discurso marcadamente crítico y escéptico (1988, p.314).

De acuerdo con la propuesta del investigador “Simple canción” se encontraría en la segunda etapa, junto a “Las comarcas” (1964). Y en relación con lo anterior, dicho poemario tendría un carácter subjetivo y sería la indagación lírica del sentimiento amoroso. Por ello, el crítico, rubrica *El canto del amor del poeta* al apartado donde estudia al poemario en cuestión. Incluso lo considera su mejor testimonio lírico sobre el amor y

uno de los más hermosos poemas de amor de nuestras letras pues: “el libro puede considerarse como un solo poema dividido en varias estancias” (Cornejo, 1988, p.304). Aunque consideramos sugestiva esta última afirmación, creemos que “Simple canción” no es un texto con distintos apartados sino un libro orgánico, cuya estructura es compleja.

Además, el investigador aborda la configuración del yo poético en el poema “Primera canción”. Señala el carácter dual y paradójico de este pues, por una parte, el yo poético se configura como vocero colectivo de la emoción amorosa y, por otra parte, su expresión del amor es marcadamente personal.

Jorge Cornejo Polar desde una óptica hermenéutica analiza el poema “Marisel”. En lo que respecta al plano formal del poema señala el uso de la figura retórica de la imagen para referirse a la amada. Asimismo, destaca la complejidad de cada imagen pues cada una está conformada por piezas menores. Por ejemplo, la voz poética además de comparar a la amada con la primavera, la compara específicamente con “la trizada de las rosas”. En cuanto al plano de lo temático el crítico indica que las imágenes relacionadas a la amada le otorgan las características de la delicadeza, la belleza y la gracia.

En lo que concierne al estilo general del libro, Cornejo Polar destaca el empleo del recurso de la forma tradicional del romance, el uso sabio de la reiteración y la exploración de la imagen. En otras palabras, el crítico destaca la riqueza formal del poemario. Sin embargo, este aspecto no se opondrá a la simplicidad postulada desde el título del libro.

César Ángeles Loayza (2007) en su ensayo se enfoca en los temas de la infancia, la utopía y la revolución presentes en algunos poemarios de Rose. Señala los rasgos de la amplitud y la diversidad como dominantes en su poesía, que evidencia la inconsistencia de la división de “la poesía pura” y “la poesía social” que se realizaba en torno a la denominada Generación del 50. Con respecto a “Simple canción” el investigador repara

en el título del libro. Sostiene que es una suerte de manifiesto de la poética de este porque hace referencia a la simpleza del lenguaje y el canto presentes en él. Consideramos este aspecto relevante porque creemos que el título “Simple canción” señala los rasgos formales del libro por un lado y por otro lado señala su tema: el amor. Sobre este aspecto profundizaremos en el segundo capítulo. Por otra parte, el investigador realiza una referencia a la estructura sin ahondar en ella y analiza sin mucha rigurosidad los poemas “Exacta dimensión” y “Marisel”.

La revista *Martín* dirigida por el poeta Hildebrando Pérez Grande dedica su número 6 al análisis de la lírica de Juan Gonzalo Rose. Del conjunto de artículos críticos que rinden homenaje al poeta destacan la del investigador literario Ricardo Gonzáles Vigil, y el poeta y crítico Marco Martos.

Ricardo Gonzáles Vigil (2003) destaca el rol innovador de Rose en la poesía peruana. Al decir del crítico su poesía abrió sendas que fueron exploradas por posteriores generaciones de poetas. Si “Canto desde lejos” anticipa la unión de lo “puro” y lo “social”, de “Poemas bajo tierra” de César Calvo; si “Las comarcas” conjugan lo lírico, lo narrativo y lo dramático en una escritura totalizante que anuncia el “poema integral”, propuesto por *Hora Zero*; “Simple canción” *n* representa un retorno a lo oral, al pueblo, y a la canción popular, que fue ejemplar para Jorge Díaz Herrera, para Naranjo entre otros. Consideramos relevante la propuesta de González Vigil pues resalta el influjo posterior de “Simple canción”.

Con respecto al estilo de los poemas, añade el crítico, que la intención del poeta de retornar a una lírica de carácter oral, dirigida al pueblo, con matices propios de la canción popular en cuanto lo remoto y lo anónimo generan “la deslumbrante perfección formal que plasma breves poemas de depurada desnudez expresiva”. (González Vigil, 2003, p.3).

Por último, el investigador aborda el problema de las influencias literarias. La tendencia popularista de “Simple canción” fue practicada por los poetas españoles Rafael Alberti, Antonio Machado y Federico García Lorca. Consideramos este aspecto un aporte importante sobre “Simple canción” pues los comentarios críticos previos no abordan o no señalan directamente esta cuestión.

Años más tarde, en el contexto de la publicación de la obra poética del vate, Ricardo González Vigil escribe *Las voces múltiples: El universo poético de Rose* donde retoma sus ideas anteriores, pero añade dos precisiones que consideramos relevantes. La primera es la ausencia de toque “social” en el libro. La segunda es el uso del término “neopopular” en lugar de “popularista” para referirse a la influencia que se ejerció en “Simple canción”. (González Vigil, 2007, p.17). Respecto al primer punto, consideramos más bien que el toque “social” se presenta en el libro, pero de distinta forma respecto a los anteriores poemarios. Si en “La luz armada” y en “Cantos desde lejos” lo social es la denuncia, es la voz poética solidaria frente a la realidad política, en “Simple canción” lo social es la identificación del poeta con la colectividad y como representante de esta para escribir sobre el amor. En cuanto a la sustitución del término “neopopular” por “popular” consideramos que es pertinente el cambio pues, mientras la poesía “popular” es el rescate de lo popular en su contenido practicada por poetas de la Generación del 98, la poesía “neopopular” es la recreación de lo popular vinculada a la poesía moderna, que fue ejercida por la generación del 27 (Federico García Lorca y Rafael Alberti).

Para Marco Martos la poesía de Rose “trae a la poesía peruana una ternura por lo cotidiano, desde una perspectiva de una infancia añorada” (Martos, 2003, p, 35). Esta idea es un replanteamiento de un texto anterior donde el poeta y crítico señala que la característica de la poesía de Rose es la ternura. (Martos, 1993, p, 21).

Con respecto a “Simple canción” señala el cambio respecto a los poemarios anteriores puesto que Rose se aleja del tono épico y asume un estilo donde la palabra está vinculado a la claridad y lo cotidiano. Según, el crítico, el poeta descubre en la vida diaria la belleza. Para ello, Marco Martos cita el poema “Marisel” y analiza el poema “Exacta dimensión” destacando, en el plano de lo formal, el uso original de la anáfora y el ritmo lento del poema que finaliza con el contundente: “me gustas porque te amo”. En el plano de lo temático destaca el tema amoroso vinculado al entorno inmediato del poeta. Finalmente, Marco Martos señala: ““Marisel” y “Exacta dimensión” son dos poemas de un conjunto en verdad memorable; la misma alta calidad se hace evidente en cualquier otro texto de este libro, el más breve de cuantos ha escrito Rose, pero el más depurado y probablemente el mejor.” (2003, p.36).

Consideramos como Marco Martos la alta calidad del libro. Consideramos a “Simple canción” el poemario más orgánico y más elaborado de Rose. Cuya estructura es altamente compleja, cuya voz poética tiene una identidad densa, dicotómica, entre lo moderno y lo popular, y cuyos textos con un estilo único están atravesados por el tema del amor y de la muerte.

En el 2007 el fondo editorial del Instituto Nacional de Cultura reedita la obra poética de Juan Gonzalo Rose prologado por la crítica literaria Esther Espinoza Espinoza quien ofrece también una visión global de la poesía del vate: resalta el carácter social de su poesía en equilibrio entre lo personal cotidiano y lo cósmico universal. Además, lo hermana a Mariano Melgar pues ambos poetas se nutren de la tradición popular y la enriquecen. (Espinoza, 2007).

En lo que respecta a “Simple canción” la investigadora destaca algunos aspectos. El primero es la continuación de cantor popular ya presente en “*Canto desde lejos*”. El segundo es la coherencia interna entre los poemas. Es decir, “Simple canción” es un

poemario orgánico. Otro aspecto abordado es la cuestión de las influencias literarias: la poesía española popular y la de Neruda se presentan en el estilo breve y sencillo de los versos. Del estudio de Esther Espinoza consideramos un aporte importante la reflexión en torno a la voz poética del libro:

A la de cantor, luchador social, cronista, perteneciente a una patria, agreguemos la de rutinario, casero, hijo, hermano; es decir, roles atribuibles a un hombre social, pero atravesado por su extrañeza, alguien que no quiere sino vivir rodeado de gente que conoce y quiere, de los lugares que habitó desde niño, alguien a quien el destierro lo ha convertido en un ser vulnerable, temeroso de lo desconocido. (2007, p.12).

En “Simple canción” la voz poética que es múltiple tiene dos características importantes que delinean su identidad. La del poeta íntimo marcado por la nostalgia, la ternura y la del poeta popular marcado por el estilo sencillo.

Recientemente se ha publicado el No. 3 de la revista *Metáfora* dirigida por el catedrático y crítico Camilo Fernández Cozman. El dossier compuesto por tres artículos críticos está dedicado a la poesía de Juan Gonzalo Rose. Del conjunto, para los fines de la presente investigación, destacamos el de Luis Ávalos Guerra (2019), que aborda el tema de la mujer-naturaleza en “Simple canción”. El crítico analiza los poemas “Marisel” y “Geografía implacable” mediante la teoría retórica de Albaladejo y Arduini, y la teoría de la rítmica semántica cognitiva de Belic.

Además, Ávalos Guerra propone una segmentación de la poesía de Rose en tres etapas: el de la dimensión política (“Luz armada”, “Canto desde lejos”), el de la perfección formal alcanzada (“Simple canción”), y el del lirismo político y social (“Las comarcas” e “Informe al rey y otros libros secretos”).

En cuanto al libro, el crítico considera a “Simple canción” *n* una suerte de texto bisagra entre las estéticas de la primera y la segunda etapa. El poemario en cuestión reformula lo social (de los primeros libros) a través del tema del amor y anuncia el estilo lírico de los posteriores poemarios. Efectivamente, “Simple canción” es una suerte de puente, un libro que transita entre una poética previa y que contiene una poética posterior. Este aspecto hace de este poemario un libro capital dentro de la obra de Rose.

Para Ana María Gazzolo (2019) la obra poética de Rose revela dos características: la actitud crítica al país y el intimismo sugerente. Ese intimismo sugerente se presentará en “Simple canción” cuya poética, al decir de la investigadora, se afirma desde el título del libro. Por ello, los poemas tendrán sencillez y la búsqueda de lo esencial. De esa manera, la pasión amorosa es esencial y su sencillez radica en su carácter elemental y básico. En lo que concierne a las influencias literarias, Gazzolo señala el influjo de los poetas de la Generación del 27 (Lorca y Alberti) con el empleo de la canción popular constituido de versos de arte menor.

Este recuento de la recepción crítica en torno a “Simple canción” nos permite comprobar la existencia de variadas ópticas sobre este. Sin embargo, también comprobamos dos carencias. La primera es la falta de textos críticos que aborden exclusivamente el poemario en cuestión. La segunda es que si bien son textos lúcidos y esclarecedores no abordan el tema de la muerte ni la dicotomía en la imagen del escritor, que son los objetivos del presente estudio. No obstante, destacamos las importantes observaciones, por parte de la crítica, al tercer libro de Rose. A continuación, un recuento de estas:

1. *El carácter colectivo de la voz poética a través del tema del amor.* Los catorce poemas que conforman “Simple canción” están vinculados al tema amoroso. La voz

poética se identifica como representante de la colectividad y al mismo tiempo portador de su experiencia amorosa. Este rasgo lo advertimos desde el primer poema, el poema póstumo “Primera canción”: “No he inventado ninguna melodía. / Los que amaron dirán:/ ‘conozco esta canción/ y me había olvidado lo hermoso que era...’”.

2. *La perfección formal de la sencillez depurada.* Respecto a los libros anteriores “La luz armada” y “Canto desde lejos” donde predominaba un estilo grandilocuente apropiado para el palmario tono social de ambos, en “Simple canción” la temática del sentimiento amoroso de tono íntimo (y considerando el carácter colectivo) se manifiesta en poemas generalmente breves de registro sencillo sin mayor complejidad retórica: “Antes de morirme quiero/ regar con sal y amargura/ la entrada de nuestro huerto”.

3. *La influencia de la poesía neopopular ejercida por poetas de la Generación del 27.* El vínculo de Rose con la tradición poética española se remonta a su primer libro “La luz armada” que prologó el poeta León Felipe. En “Simple canción” los poetas andaluces Federico García Lorca, Antonio Machado y Rafael Alberti influirán en el estilo con la vertiente de la poesía neopopular que se caracteriza por imitar la forma de la poesía popular y por abordar el tema del amor. Sobre este aspecto ahondaremos más adelante, en un acápite correspondiente.

4. *Es uno de los libros capitales de la obra de Rose.* Por lo puntos anteriormente mencionados. Por el aspecto formal que destaca por su depurada simpleza, por su temática amorosa vinculada a la naturaleza, a la ternura, a la muerte “Simple canción” se configura como un libro orgánico donde convergen rasgos de sus previos y próximos libros como, entre otros, el lirismo, el carácter subjetivo.

### 1.3. ROSE Y LA GENERACIÓN DEL 50

El nombre que designa esta etapa de la literatura ha generado polémica por la complejidad de este periodo, por los criterios temporales o por las clasificaciones propuestas. Sin embargo, consideramos que la denominación se justifica porque durante la década de los cincuenta se presenta un cambio generacional y la integración grupal de artistas en torno a cuestiones estéticas, sociales, políticas o de amistad.

Carmen Ollé en *Una aproximación a tres generaciones* (1983) realiza un estudio comparativo entre la generación del 50 con poesía española del 27 y 36. Señala dos corrientes de pensamiento en la escritura inicial de la denominada generación: la tradición simbolista e idealista, y la ideología marxista. Además, propone una clasificación dividida en tres según las tendencias temáticas. Un primer núcleo lo constituyen los autores insulares e individualistas quienes estarían marcados por una angustia metafísica. Destacan en este grupo Belli, Varela y Eielson. Un segundo núcleo está constituido por autores que expresan el sentir de la pequeña burguesía urbana entre los cuales destacan Delgado, Salazar Bondy y Guevara. Finalmente, un tercer núcleo incluye a poetas sociales en quienes se evidencia la conciencia de la clase popular. Destacan en este núcleo Romualdo, Rose y Valcárcel.

El novelista y crítico literario Miguel Gutiérrez (1988) desde una perspectiva materialista, emplea el concepto de Generación de modo operatorio con el objetivo de perfilar al conjunto de intelectuales y artistas de la clase media nacidos entre 1920 y 1935. Señala el carácter dual en ella: por un lado, mira al pasado, con juicio crítico y con reverencia al mismo tiempo. Por otro lado, mira al futuro con fascinación y con perplejidad, del mismo modo. El investigador propone con límites cronológicos según su fecha de nacimiento tres promociones en la denominada generación: la primera (entre 1920 y 1925) incluye

las figuras de Sologuren, Eielson, Salazar Bondy y Valcárcel; la segunda (entre 1926 y 1930) agrupa a Varela, Delgado, Rose y Bendezú; y a la tercera (entre 1931 y 1935) pertenecen Reynoso, Bustamante y Corcuera. Otra propuesta del investigador es clasificar a los poetas en “puros” y “sociales” según sus tendencias estéticas. Los primeros, se caracterizan por la atención y cuidado en el aspecto formal de su escritura, mientras que los segundos priorizan, con compromiso, el contenido de carácter social de su poesía. Concluye que un poeta puede practicar ambos registros. Por la ingente cantidad de poetas con sus diversas propuestas estéticas, consideramos que la clasificación de Gutiérrez no es adecuada para la complejidad de esta denominada generación. Por ejemplo, si bien la poesía de Rose tiene una marcada tendencia social en “La luz armada” y “Cantos desde lejos”, esto cambia en “Simple canción” y “Las comarcas”, donde los temas del amor, la sensualidad y el erotismo son predominantes. En lo que respecta a las influencias literarias se presenta la Generación del 27, los poetas franceses como Mallarme, Valery; se presenta Pablo Neruda con “España en el corazón” y “Canto general”. Se presenta ineludiblemente la obra de César Vallejo.

Marcos Martos (1993) divide esta generación poética en dos grupos: los platónicos y los aristotélicos. Los primeros se caracterizan por un mayor trabajo estético y lingüístico como sucede en Varela, Sologuren, Eielson y Bendezú; mientras los aristotélicos dan mayor importancia al factor social de la poesía. Aquí destacan Juan Gonzalo Rose, Gustavo Valcárcel y Salazar Bondy.

El crítico literario Roberto Paoli (2007) propone una clasificación basada en dos categorías: los poetas “hipoverbales” e “hiperverbales”. Los primeros expanden su escritura mientras que los segundos se caracterizan por un laconismo verbal. La poesía de Rose no pertenecería completamente a ningún grupo, puesto que, posee poemas extensos como “Asesinato en el destierro” y “El amor sobre el cadáver”; y poemas

lacónicos como “Café al paso” y “Primera canción”, uno de los textos más significativos de “Simple canción”.

David Sobrevilla (2007) en un artículo crítico cuestiona el rótulo de la “Generación del 50” por dos razones. Primero porque, a excepción de ciertos gustos e intereses compartidos, la mencionada generación carecía de un programa poético común que sí poseía la Generación española del 27, a partir de la celebración del Tricentenario de la muerte de Góngora, un acontecimiento que suscitó reflexiones poéticas, junto al otro acontecimiento terrible de la Guerra Civil Española. Segundo porque, cuestionando la propuesta de Gutiérrez, el filósofo peruano señala que no existen los supuestos grupos de poetas “puros” y “sociales” sino poetas que transitan en ambas tendencias e incluso poetas inclasificables como Bendejú, como Belli. La obra de Juan Gonzalo Rose es un ejemplo de lo último. Como ya hemos reparado, sus primeros libros de corte social son seguidos por escritos donde el amor, la sensualidad son lo central; “Peldaños sin escaleras” en sus dos secciones contiene ambas tendencias.

El crítico literario Camilo Fernández Cozman (2012) también cuestionará la pertinencia del rótulo “Generación del 50”. Afirma en su libro *El poema argumentativo de Washington Delgado* que es más preciso hablar de poetas de los años cincuenta y no emplear el término “generación”, pues ellos no tuvieron ni un líder espiritual como ocurrió con Luis de Góngora para la Generación del 27; ni un suceso que los convocara como la pérdida de las últimas colonias españolas para la Generación del 98. Además, el investigador propone una clasificación dividida en cinco tendencias poéticas. La primera, denominada “la instrumentalización política del discurso”, desarrolla una literatura que margina el fin estético y que está al servicio de una determinada ideología política como ocurre con Alejandro Romualdo en “Edición Extraordinaria” y con Gustavo Valcárcel en “Poemas del destierro”. La segunda, llamada “la neovanguardia nutrida del legado

simbolista” está representada por Blanca Varela, Eielson, Sologuren y Bendezú. En la tercera, denominada “la vuelta al orden pero con ribetes vanguardistas”, encontramos una literatura que problematiza sutilmente la comunicación y la historia, y que está representada por Carlos Germán Belli quien plantea en su estilo la pugna entre tradición y ruptura. En la cuarta, llamada “la lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular”, encontramos la figura de Juan Gonzalo Rose junto a Washington Delgado quienes desarrollan una literatura caracterizada por la asimilación del legado de la Generación española del 27; además, desde una óptica escéptica, ambos poetas refieren la historia del Perú. Como Washington Delgado, Rose tiene la conciencia trágica de pertenecer y no pertenecer al Perú. En el caso de Rose el acontecimiento del amor anula esa condición trágica. La quinta, denominada “la polifonía discursiva”, desarrolla una literatura bajo el influjo de la poesía inglesa de T. S. Elliot y Ezra Pound y está representada por Pablo Guevara, quien practica un coloquialismo narrativo donde la historia oficial es la historia habitual y cotidiana. Finalmente, tenemos la sexta tendencia llamada “la poesía andina”, cuyo representante es Efraín Miranda quien, en “Choza”, donde se fusiona el tiempo y el espacio, presenta la cosmovisión e identidad andinas.

El crítico literario Carlos García-Bedoya (2012) en su libro *Indagaciones heterogéneas* aborda el tema de la teoría de las generaciones, reflexiona sobre su pertinencia en la crítica literaria y revisa el uso por parte de la crítica en torno a la generación del 50. Cuestiona la sobrevaloración y el uso desmedido de esta categoría porque considera menor su aporte a comparación de la reflexión en torno a ideologías, corrientes literarias, por ejemplo. Sin embargo, subraya que tal categoría puede ser útil para clasificar a escritores de etapas recientes donde la falta de perspectiva histórica impide clasificaciones más precisas. Concluye al respecto: “Generación es en todo caso una categoría más descriptiva que teórica”. Propone el uso de esta categoría con el necesario rigor conceptual y el carácter

flexible sobre las fechas. Finalmente propone para la generación del 50 (1945-1960) las siguientes fechas: los integrantes mayores son los nacidos entre 1915-1921, el núcleo central los nacidos entre 1922-1929, y los integrantes menores son los nacidos entre 1930-1936.

Ana María Gazzolo (2019) cuestiona la fecha de 1950 como crucial en el grupo, basándose en las declaraciones de los poetas Washington Delgado, Javier Sologuren y Américo Ferrari. Por ello, propone el año 1945: “entendiendo que en ese año confluyen poetas noveles y reconocidos, cambios sociopolíticos, marco internacional, y que poco después aflora pronunciamientos, premios, revistas.” (Gazzolo, 2019, p 207). Para la investigadora tres son las características capitales de este grupo de poetas: diversidad, dispersión y fluencia; poetas marcados por la escritura de César Vallejo y José María Eguren. Además, destaca las revistas *Las moradas*, *Historia*, *Mar del Sur* entre otros y el Premio Nacional de Poesía como difusores de la poesía en ese entonces. En el apartado *Figuras de la diversidad* revisa, entre otros, la obra poética de Alejandro Romualdo, Blanca Varela, Carlos German Belli, Washington Delgado, Francisco Bendejú y Juan Gonzalo Rose.

Como se ha podido observar en el presente acápite, la denominada Generación del 50 suscita una suerte de largo coloquio de la reflexión literaria que genera profundas y sugestivas observaciones de parte de los críticos en torno a la obra de este grupo de autores.

Los puntos álgidos del mencionado coloquio son la categoría “generación” y la clasificación de tendencias poéticas. En cuando al primer punto, identificamos las siguientes posturas al respecto: quienes aceptan la categoría (Ollé, Gutiérrez, Paoli,

Martos) quienes la cuestionan (Sobrevilla y Fernández Cozman) y finalmente, quienes la aceptan, pero con variaciones (García-Bedoya y Gazzolo). Respecto a este punto consideramos que la postura de los críticos Carlos García –Bedoya y Ana María Gazzolo, es la más adecuada porque, por un lado, hay flexibilidad sobre las fechas, y por otro, se señala la convergencia de hechos políticos, sociales y culturales en torno a una constelación de poetas marcados por la diversidad, la dispersión, la multiplicidad. En cuanto a la clasificación de tendencias poéticas, podemos observar diversas propuestas de clasificación. La propuesta tripartita de Carmen Ollé. Las propuestas bipartitas de Gutiérrez, de Martos y de Paoli. Y la propuesta de seis tendencias poéticas de Fernández Cozman. Al respecto, consideramos que la propuesta planteada por el crítico Camilo Fernández Cozman es la más adecuada porque la amplitud de su planteamiento permite abarcar la diversidad de los estilos poéticos ejercida por los autores de esos años.

Por último, podemos observar que dentro de este amplio y diverso grupo de poetas la obra de Juan Gonzalo Rose destaca junto a la de otros autores como Washington Delgado, Blanca Varela, Carlos German Belli, Jorge Eduardo Eielson, entre otros, todos ellos grandes, renombrados e ineludibles autores.

## **CAPÍTULO DOS**

**En torno a *Simple canción* (1960)**

**de Juan Gonzalo Rose**

## 2.1. LAS EDICIONES

El tercer poemario de Juan Gonzalo Rose “Simple canción” fue publicado en 1960. Posee dos ediciones distintas: la primera por Ediciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Lima) y la segunda por Cuadernos del Hipocampo (Lima 1972). No consideramos relevante ahondar en detalles acerca de las diferencias de las ediciones. Más bien es necesario precisar que la primera versión es una versión ya definitiva, puesto que los catorce poemas que la conforman aparecerán sin modificaciones en la segunda edición, así como en las posteriores publicaciones de la obra poética de Rose (Lima 1974 y 2007).

Como ya hemos señalado, en la presente investigación trabajamos con la edición del Instituto Nacional de Cultura titulada “Obra poética”, publicada en el 2007. Este libro mantiene la misma estructura, así como los mismos poemas de la primera edición de “Simple canción”. Los catorce poemas están bajo los siguientes títulos y bajo el siguiente orden: “Primera canción”, “Cadena de luz”, “Segunda canción”, “Marisel”, “Tercera canción”, “Égloga tarda”, “Letanía del solitario”, “Cuarta canción”, “Geografía implacable”, “Como el manso jumento”, “Quinta canción”, “Yaraví”, “Exacta dimensión” y “Sexta canción”.

## 2.2. LA POESÍA NEOPOPULAR EN *SIMPLE CANCIÓN*

Como se ha podido observar en el acápite de la revisión crítica en torno a “Simple canción” esta coincide en señalar que el poemario de Juan Gonzalo Rose muestra la influencia de los poetas españoles de la generación del 27, específicamente se destaca la influencia de Federico García Lorca y Rafael Alberti con la vertiente de la poesía

neopopular. Consideramos que este influjo es capital en “Simple canción” por ello vamos a desarrollar este tema para una mayor comprensión de dicho poemario.

Para comenzar vamos a diferenciar la poesía popular de la poesía neopopular. Ángel Lujan (2018) señala que mientras el popularismo es la forma artística de la influencia popular con la preservación del contenido, el neopopularismo es la imitación de esa influencia con sus aspectos formales y manteniendo las particularidades de la poesía moderna. Es decir, en la poesía neopopular se conjuga la lírica popular y moderna. Esta poesía es la que ejercerán poetas como Rafael Alberti, Federico García Lorca, Antonio Machado. Esta poesía es la que influirá en Juan Gonzalo Rose para la escritura de “Simple canción”.

Una de las características más resaltantes de la poesía neopopular es la recuperación específica de la poesía amorosa, precisamente de la canción de amor con su tono íntimo. Este rasgo es palmario en “Simple canción”, el poemario de Rose dedicado exclusivamente al sentimiento amoroso. Cada poema del libro puede ser ejemplo de lo expuesto. Consideremos los versos de “Cuarta canción”:

Dame tu mano entonces:  
quiero morir tocando  
el extremo más dulce de la tierra.

En estos versos se presenta el tono íntimo de la poesía neopopular y la ternura propia del estilo de Rose. En estos versos la voz poética habla desde la agonía, desde ahí invoca la compañía de la amada. Esa invocación busca resignificar la experiencia terrible de la muerte a través del amor. Otros poemas también abordarán la temática amorosa vinculado a la muerte, otros vinculados a la nostalgia o a la creación poética. Todos ellos definitivamente asociados a la experiencia amorosa.

Si la poesía popular subordina al autor con su individualidad a favor del estilo colectivo, el neopopularismo permite la variación, la novedad y el estilo personal del poeta. Por ello, en “Simple canción” como lo señala la crítica encontramos la persistencia de un estilo propio manifestado en los primeros poemarios de Rose. Por ejemplo: el diseño compositivo del poema, la recurrencia de la anáfora y la palabra musical y tierna (Sologuren, 1976, p. 22). Otro ejemplo de la continuidad de la poética del autor es el empleo de un alocutario plural representado. En una parte de “Geografía implacable” el locutor personaje se dirige a la colectividad, como ocurre en “Soledad de tantos” de “Canto desde lejos”. Como podemos observar la influencia del neopopularismo no representa un aislamiento, una ruptura radical de estilo del poemario en relación con la obra previa del autor.

Otro rasgo de la poesía neopopular es con respecto al estribillo. En la poesía popular el estribillo es invariable. En cambio, en la poesía neopopular el estribillo se presenta con variaciones y así se aleja de lo tradicionalmente esperado: un estribillo inmutable, sin variaciones. El uso del estribillo en el poema “Exacta dimensión” es un claro ejemplo de este rasgo. Aquí el estribillo: “Me gustas porque tiene el color de los patios” (Rose, 2007, p. 83). va a desarrollar variaciones acumulativas en las tres estrofas posteriores, finalizando en el contundente remate: “y más precisamente:/ me gustas porque te amo”. La “Tercera canción” también emplea este rasgo. Bajo el influjo neopopular, el estribillo ubicado en el primer verso se presentará al final del poema con variación. El último verso modificará el estribillo:

Se me pasea el alma.

Los días ya no saben  
si buscarme  
al pie de mis rodillas,  
o en tu lecho.

Se me pasea el alma  
por tu cuerpo.

El neopopularismo también se presenta en el plano de la métrica. Los poemas poseen versos de diferentes medidas. A excepción de “Segunda canción” y “Quinta canción”, los doce poemas restantes del libro contienen una diversidad de medidas que van desde trisílabos, tetrasílabos hasta endecasílabos y alejandrinos, incluyendo pentasílabos, heptasílabos, entre otros. Por ejemplo, la poesía “Letanía del solitario” posee trisílabos, tetrasílabos, heptasílabos y alejandrinos. Tal rasgo neopopular se debe a dos razones. La primera, el legado de la medida irregular de la antigua poesía española. La segunda es que “la supuesta apariencia de irregularidad en esta poesía neopopular se puede explicar en ocasiones porque el poeta divide en distintas líneas lo que es un solo verso métrico, práctica habitual en la poesía del siglo XX.” (Luján, 2018, p. 331-332). Esta característica la podemos observar en los versos de la última estrofa de *Yaraví*:

Y si al errar en la respuesta sientes,	oooóooooóoóo: 11 sílabas
ensangrentarte por cuantioso celo,	oooóooooóoóo: 11 sílabas
no lo digas, amor,	óooooó(o): 7 sílabas
no, no lo digas,	óoooo: 5 sílabas
que entre la yedra	óoooo: 5 sílabas
moriré	ooó(o): 4 sílabas
de nuevo.	oóo: 3 sílabas

Los dos primeros versos son endecasílabos. El tercero es heptasílabo pues al ser un verso oxítono, según la denominación propuesta por Antonio Quilis (1969, p. 23), se

le suma una sílaba métrica más. El cuarto verso es pentasílabo. Sin embargo, al unirlos en un solo verso obtenemos un endecasílabo. Caso similar ocurre con los tres versos restantes: un pentasílabo, un tetrasílabo (también con verso oxítono) y un trisílabo. Estos al unirse en un solo verso forman un endecasílabo. Veamos lo planteado:

Y si al errar en la respuesta sientes,	oooóooooóoóo: 11 sílabas
ensangrentarte por cuantioso celo,	oooóooooóoóo: 11 sílabas
no lo digas, amor, no, no lo digas,	óóóóóóóóóoóo: 11 sílabas
que entre la yedra moriré de nuevo.	óóóóooooóoóo: 11 sílabas

Como vemos, a partir de “unir” los versos mencionados se ha conformado dos versos endecasílabos. Esta deliberada irregularidad métrica tiene implicancias semánticas. Por ejemplo, en “Yaraví” la “soledad” del verbo *moriré* enfatiza su tono dramático, intensifica su significado y potencia su efecto en el lector. Esta manera de disponer los versos lo vemos también en “Sexta canción”:

Aquí, sepulturera, aquí;	oóooooóoó(o): 9 sílabas
éste es mi pecho:	óoooo: 5 sílabas
el de la roja orquídea	oooóóo: 7 sílabas
y el de los palomares.	ooooóo: 7 sílabas
No te tiemble la mano.	óooooóo: 7 sílabas
Ya no vaciles, corta	oóóóóo: 7 sílabas
el hilo de mi sangre	oóooooóo: 7 sílabas
que cortarás en vano;	oooóóo: 7 sílabas
pues toda la agonía	óooooóo: 7 sílabas
la puse en mis cantares,	oóooooóo: 7 sílabas
y hoy día mis cantares,	óooooóo: 7 sílabas
se van...	oó(o): 3 sílabas
de mano en mano.	oóóo: 5 sílabas

En este poema de tres estrofas predomina los versos heptasílabos. La irregularidad métrica presente en los dos versos iniciales y los dos versos finales se debe a la presencia de un eneasílabo, un pentasílabo y un trisílabo, un pentasílabo, respectivamente. Sin

embargo, al desplazar el adverbio “aquí” al segundo verso y “unir” los dos versos finales tenemos un poema compuesto por completo de versos heptasílabos. Veamos lo planteado en los versos mencionados:

Aquí, sepulturera,	oóooooo: 7 sílabas
aquí; éste es mi pecho:	oóooooo: 7 sílabas
.	
.	
se van... de mano en mano.	oóooooo: 7 sílabas

Como vimos en la poesía anterior, la deliberada irregularidad métrica tiene implicancias semánticas. En la disposición de los versos planteada por el autor, el adverbio “aquí” en el primer verso establece el tono de firmeza, la posición frontal del yo poético frente a la muerte; mientras que el penúltimo verso, con sus puntos suspensivos generan la idea de desplazamiento que se condice con la noción de que los poemas son seres vivos.

Para culminar este apartado enfatizaremos que la influencia de la poesía neopopular en Rose no es una mera aplicación de las técnicas utilizadas por los poetas andaluces, sino que esa vertiente poética constituye en sí un modo de sentir y ver el mundo. ¿Cómo se experimenta el mundo a partir de esta poesía? En primer lugar, se ve el mundo a través de la pasión amorosa. Recordemos que la poesía neopopular rescato la tradición de la canción de amor. En segundo lugar, la cercanía del poeta con el pueblo a través del tema de amor y el uso de un registro sencillo, que es el registro popular. Por último, se experimenta el mundo en la conjugación de lo popular y lo moderno, esto es, la sencillez expresiva y la complejidad estructural, por ejemplo. La visión de mundo descrita coincide con el autor de *Simple canción*.

### 2.3 UN TÍTULO PRECISAMENTE PUESTO

En el título del libro – “Simple canción” - se emplea la figura retórica conocida como epíteto (perteneciente al campo figurativo de la repetición). Arduini y Damiani en su diccionario de retórica lo definen así: “L’epiteto è un aggettivo utilizzato come attributo, oppure un sostantivo o qualsiasi perifrasi nominale che svolgono la funzione di apposizione. Es.: una radunata sediziosa; il canuto mare.” (Arduini y Damiani, 2010, p. 71). En el título “Simple canción” estamos frente a un epíteto mediante el adjetivo. Así, el adjetivo “simple” es un atributo del término “canción”. Por otra parte, desde la perspectiva de la gramática, Azucena Penas Ibáñez (2005) en su estudio sobre la epítesis, formula una suerte de tipología del epíteto: epíteto tradicional, epíteto raro y, su propuesta, el epíteto contextual. Para los fines de esta investigación solo abordaremos la explicación del epíteto tradicional. Sintácticamente se caracteriza por la presencia de un adjetivo calificativo antepuesto o pospuesto a un sustantivo. En el caso de “Simple canción” el adjetivo calificativo es antepuesto. La ubicación del adjetivo en este tipo de epíteto tiene implicancias semánticas. Si el adjetivo es antepuesto describirá la realidad sugerida por el sustantivo, en cambio, si es pospuesto restringirá la referencia propia del sustantivo. Es decir, el adjetivo antepuesto no es restrictivo, el pospuesto lo es. En “Simple canción” el adjetivo “simple” no restringe al sustantivo “canción”. Sin embargo, sí lo modifica. Por ello, otra implicancia semántica es la siguiente: el adjetivo es una categoría modificadora. Al ubicarse antes del sustantivo, aunque no se le restringe, este pierde fuerza semántica y es tematizado por el adjetivo. De este modo, el adjetivo “simple” tematiza al sustantivo “canción”. La sencillez de la escritura, la claridad, el empleo de un lenguaje cotidiano, incluso la brevedad de la mayoría de los poemas en “Simple canción” es muestra de la tematización del sustantivo por parte del adjetivo. Por

último, el adjetivo antepuesto señala una actitud afectiva o valorativa. Al ser afectiva hay una carga subjetiva en el adjetivo antepuesto. Al ser subjetiva tiene un carácter personal, un carácter singular. Ello lo vemos en “Simple canción” cuando el locutor de los poemas refiere sobre su experiencia amorosa con un tono de intimidad y de ternura.

Respecto al término “canción” la RAE señala la siguiente acepción: “Composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música”. Si el propósito de Rose era que sus poemas fueran musicalizados, como efectivamente lo fueron<sup>2</sup>, pertenece al campo de la especulación. Las características que deben tener los poemas para su musicalización, las características musicales de los poemas de “Simple canción”. La reflexión en torno a esos aspectos va más allá de los límites de la presente investigación. Sin embargo, consideramos que el título se corresponde con la acepción anterior y posee una connotación musical que explicaremos a continuación. La crítica de Jorge Cornejo Polar en torno a “Simple canción” ha señalado que el yo poético se presenta como vocero de la colectividad. Es decir, el yo poético es un representante del sentir colectivo. Para lograr ese fin Rose modeló un yo poético que se identifica con la colectividad y al mismo tiempo que esta se identifique con él. Lo hizo personal, de voz sencilla y tierna, atravesado por las vivencias del amor. Rose lo formó más allá de la escritura; lo modeló marcado por la oralidad, por lo popular. Era inevitable entonces que la voz lírica modelada no sea un mero poeta, sino un poeta que canta, un cantor. Por ello, la presencia de las isotopías de música en los versos siguientes: “No he inventado ninguna melodía”, “Conozco esta canción” “y hoy día mis cantares”. De este modo, a partir de la configuración musical del yo poético se puede asumir los poemas de “Simple canción” con el propósito de ser musicalizados o que se pueden cantar. Por otra

---

<sup>2</sup> De los poemas musicalizados de *Simple canción* encontramos *Marisel*, *Primera canción* y *Quinta canción*.

parte, consideramos que el término “canción” se puede vincular a la influencia de la poesía neopopular en el poemario en cuestión pues, como vimos en el acápite respecto a ese influjo literario, el género que rescata la poesía neopopular es la canción amorosa.

Por lo señalado podemos afirmar que “Simple canción” es un título precisamente puesto ya que anuncia el aspecto formal y temático de los catorce poemas que lo conforman. Además, se condice con la imagen de poeta cantor que se configura en el poemario. De este modo, se evidencia la coherencia entre el título del libro y los poemas.

#### **2.4. UNA ESTRUCTURA COMPLEJA**

El libro tiene una estructura compleja. Si bien “Simple canción” no posee divisiones en su interior, los títulos de los catorce poemas, junto al diálogo intertextual entre ellos, le otorgan complejidad. Por ello, subrayamos la siguiente característica: la presencia de dos tipos de poemas a partir del modo que se encuentran titulados. Por un lado, seis poemas cuyos títulos tienen una base secuencial: “Primera canción”, “Segunda canción”, “Tercera canción”, “Cuarta canción”, “Quinta canción” y “Sexta canción”. Por otro lado, ocho poemas titulados de modo diferenciado: “Cadena de luz”, “Marisel”, “Égloga tarda”, “Letanía del solitario”, “Geografía implacable”, “Como el manso jumento”, “Yaraví” y “Exacta dimensión”. Estos poemas de título secuencial y de título diferenciado se encuentran intercalados entre sí. Por ejemplo, inmediatamente después de la “Primera canción” está el poema “Cadena de luz”. Por ejemplo, después de “Exacta dimensión” se encuentra “Sexta canción”. Tal dinámica se desplegará a lo largo de libro. Lo señalado nos muestra la complejidad de la estructura y la presencia de dos secciones implícitas que se encuentra en el poemario y que formulamos así:

1. “Primera sección”: “Canción primera”, “Canción segunda”, “Canción tercera”, “Canción cuarta”, “Canción quinta” y “Sexta canción”.
2. “Segunda sección”: “Cadena de luz”, “Marisel”, “Égloga tarda”, “Letanía del solitario”, “Geografía implacable”, “Como el manso jumento”, “Yaraví” y “Exacta dimensión”.

Consideramos que la primera sección es la medular del libro. Ella abre y cierra el poemario. El poema póstico del libro es “Primera canción” y el poema último, “Sexta canción”. Asimismo, esta sección apertura los temas capitales del libro: el amor, la muerte y la imagen del autor. Los versos de “Primera canción” refieren sobre el amor y la imagen del escritor: “No he inventado ninguna melodía/ Los que amaron dirán:”. Los versos de “Segunda canción” anuncian el tema de la muerte: “Antes de morirme quiero”. En la “Sexta canción” se congregarán los temas ya mencionados. Además, los títulos de esta sección se vinculan directamente con el título del poemario al estar conformados por un determinante ordinal y el término “canción”. Por último, los poemas de esta sección se caracterizan por su brevedad, por el laconismo de sus versos y la predominancia del uso del sustantivo y la austeridad de adjetivos.

Por su parte, la segunda sección del libro se encuentra enmarcada por la primera. Desarrolla los temas establecidos y anunciados en la primera sección. Por eso, el poema “Cadena de luz” y “Exacta dimensión”, entre otros, desarrollan el tema del amor anunciados por la “Primera canción”. Los poemas “Geografía implacable” o “Yaraví” desarrollan el tema de la muerte abordado por la “Segunda canción”. El tópico del autor abordado en la “Primera canción” y “Sexta canción” se ramificará en el poema “Geografía implacable”. En el análisis de los poemas y en el análisis interdiscursivo demostraremos el carácter dialógico entre los poemas de título secuencial y de título diferenciado. En

esta segunda sección del poemario, los poemas “Como el manso jumento” y “Exacta dimensión” se vinculan con el título del libro al emplear la figura del epíteto en sus rótulos. En el plano formal, los poemas de esta sección se caracterizan por ser amplios, de versos largos y cortos, con un empleo mayor de adjetivos.

Ahondaremos sobre el aspecto de la métrica que ya hemos revisado parcialmente en el punto del influjo de la poesía neopopular. En la primera sección predomina la presencia de versos de arte menor, a excepción de “Primera canción”. Por ejemplo, “Segunda canción” y “Sexta canción” están conformados por octosílabos. En cuanto los poemas de la segunda sección aquí predominan los versos de arte mayor y versos compuestos, aunque también posean versos de arte menor. Por ejemplo, en “Yaraví” entre heptasílabos y tetrasílabos, predominan los endecasílabos. Por ejemplo, los alejandrinos que son versos compuestos predominan entre algunos heptasílabos en el poema “Marisel”. Ambas secciones guardan similitud por la diversidad métrica en sus poemas como ocurre en “Primera canción” o “Égloga tarda” donde hay versos de arte menor y mayor, y compuestos.

Respecto al plano formal de ambas secciones queremos ahondar. Consideramos que los poemas de la “Primera sección” son breves y sobrios porque tienen un carácter general. Su función, además de enmarcar el poemario, es presentar y anunciar los tópicos y las isotopías. Son los brotes germinales que guardan la semántica del libro. En cambio, los poemas de la “Segunda sección”, cuyos títulos son diferenciados, son poemas más largos porque son más particulares, más específicos, incluso más personales. “Marisel”, se titula una de las poesías de esta sección.

Podemos observar que estas dos secciones dialogan entre ellas. Hay una suerte de retroalimentación temática de tal manera que un poema de una sección anuncia al próximo poema perteneciente a la segunda sección y viceversa. Por ejemplo: la “Cuarta

canción” desarrolla el tema de la muerte y “Geografía implacable” también lo desarrollará con los elementos anunciados en el poema previo. Caso similar ocurre con el poema “Como el manso jumento”. Se aborda el tema amoroso y el vínculo del locutor con la naturaleza. El siguiente poema “Quinta canción” desarrolla el mismo tópico y la presencia del locutor como parte de la naturaleza. Asimismo, el poema “Égloga tarda” anuncia tópicos desarrollados por el poema “Letanía del solitario”. De esa manera, mientras el primer poema reflexiona sobre lo que se pierde en la vida, el segundo desarrolla la pérdida de la amada.

Finalmente, la estructura dual del libro revela progresiones narrativas. La “Primera sección” refiere desde la presentación del yo lírico como representante de una colectividad hasta su muerte, donde su obra perdura y se reafirma su identidad. La “Segunda sección” refiere la experiencia amorosa desde una perspectiva nostálgica como veremos en el siguiente acápite. Podemos observar que estamos frente a un poemario que contrapone a su sencillez formal una complejidad estructural.

#### **2.4.1. La estructura de la nostalgia**

Se ha escrito mucho y bien sobre la nostalgia en la poesía de Rose. Consideramos que este elemento capital en su poesía encarna también en la disposición de los poemas dentro de “Simple canción”. Consideramos que los ocho poemas de la segunda sección se organizan sobre la dinámica de la nostalgia. Dichos poemas refieren la pasión amorosa sin una secuencia lineal. Es decir, la historia de amor referida en esta sección se presenta de manera acronológica. A la experiencia feliz del amor en “Cadena de luz”, le sucede la experiencia melancólica en “Marisel”. A la experiencia cercana de la muerte en “Yaraví”, le sucede una de las poesías más populares de amor en nuestras letras “Exacta dimensión”. Una poesía tierna que es básicamente una declaración de amor. Con “Exacta dimensión”

finaliza la segunda sección. Antes de este poema se encuentra “Letanía del solitario” donde la voz poética tiene consciencia de la cercanía de la ruptura amorosa. “Égloga tarda”, el poema previo, anuncia esta isotopía. Los poemas posteriores a “Letanía” son “Geografía implacable” y “Yaraví”, ambos construyen una secuencia cronológica y progresiva pues los tópicos de la ruptura y de la consciencia de la muerte están en un crescendo. Sin embargo, esta sección no concretiza ni con los actos de la ruptura amorosa ni de la muerte. Esta sección concluye con “Exacta dimensión”, un poema que conjuga la ternura y la alegría del amor, un poema que nos habla más del amador que de la amada, un poema cuya ubicación nos muestra la dinámica de la nostalgia. En su Psicología de la nostalgia el psiquiatra y psicoanalista Cecilio Paniagua la define así: “Es la evocación de recuerdos queridos lo que caracteriza la nostalgia. Ésta supone una yuxtaposición de sentimientos de gozo y aflicción por el pasado”. (Paniagua, 2010, p.39). Los versos de “Marisel” están teñidos de nostalgia, cantan un pasado alegre pero remoto. Los versos de “Exacta dimensión” no presentan la nostalgia, su ubicación dentro del libro, sí. Más adelante el investigador español señala que la función de la nostalgia no es la fidelidad de los recuerdos, sino el resguardo del sujeto frente a la angustia de su presente amenazado por la soledad amorosa, la indefensión y la muerte. La poesía “Exacta dimensión” cierra la segunda sección del poemario. Si concebimos, como postulamos, que tal sección nos refiere una historia de amor, podemos observar que su conclusión no es la ruptura amorosa. La “Exacta dimensión” nos habla de un momento feliz del amor. Su ubicación es significativa. Rose no concluye esta sección con los sentimientos de la ruptura, sino que manifiesta una preferencia por destacar, a través de la ubicación, lo mejor de la experiencia amorosa. Frente a la consciencia plena de la muerte en “Yaraví”, se contrapone el gozo del amor en “Exacta dimensión”. Frente a la visión de la muerte en “Geografía implacable”, se contrapone la apacibilidad de la naturaleza que aborda “Como

el manso jumento”. Ahora, si tomamos en cuenta ambas secciones, observamos que “Exacta dimensión” se encuentra entre dos poemas sobre el fin (“Yaraví” y “Sexta canción”); este poema, en tanto su ubicación, resguarda a la voz poética de la amenaza de la muerte y de su soledad amorosa. Esta es la estructura de la nostalgia en “Simple canción”.

Como hemos podido observar, el poemario “Simple canción” posee una complejidad estructural basada en las dos secciones implícitas del libro y en los diálogos intertextuales de los poemas. Tanto en los diálogos dentro de cada sección como los diálogos que se establecen entre ambas secciones, siendo la medular la de las canciones. A estos rasgos se le añade lo que hemos denominado como “la estructura de la nostalgia”, esto es, una disposición significativa de los poemas para formular un sentido nostálgico a partir de su ubicación. Por último, a partir de lo mencionado, podemos concluir que la complejidad estructural de “Simple canción” formula una suerte de doble testimonio: el de la experiencia amorosa y el de la creación poética.

## CAPÍTULO TRES

**Campos figurativos en *Simple canción* (1960)**

**de Juan Gonzalo Rose**

En el capítulo anterior hemos analizado el campo retórico que enmarca el poemario “Simple canción” de Juan Gonzalo Rose a través de los conceptos de Stefano Arduini y Tomás Albaladejo. En este tercer capítulo, vamos a observar la problemática del amor en relación a la presencia de la muerte. Para ello, vamos a evaluar primero la propuesta de Stefano Arduini sobre su definición de campo figurativo. Luego, vamos a señalar las características del poemario en cuestión y, por último, vamos a analizar dos poemas del libro para demostrar que el tema amoroso se encuentra impregnado con el tema de la muerte.

### **3.1. DEFINICIÓN DE CAMPO FIGURATIVO. LA PROPUESTA DE STEFANO ARDUINI.**

En el cuarto capítulo de su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Stefano Arduini revisa históricamente las definiciones de estas para luego proponer su propia definición. Además, este apartado permite al crítico ubicarse dentro de una de las vertientes teóricas en torno a las figuras. Por ello, un sucinto repaso a ese apartado es necesario para una comprensión plena de la propuesta del lingüista.

Arduini (2000) menciona que Georgias fue el primero en intentar una clasificación de las figuras. Asimismo, el filósofo realiza la distinción entre el estilo poético y figurado. Georgias tiene una concepción creativa de la figura, puesto que esta no se presenta como un resultado de una operación sino en el mismo proceso operativo. Así, las figuras no tienen un mero rol ornamental sino el de configuraciones que permiten revelar las formas esenciales de la expresividad humana.

Posteriormente Aristóteles problematizará la definición de las figuras pues plantea una definición doble: la figura como desvío del uso común y, a la vez, como forma típica

del habla cotidiano<sup>3</sup>. Es decir, el uso singular del lenguaje se convierte al mismo tiempo en norma del hablar cotidiano. Esta definición es aparentemente contradictoria. Sin embargo, este problema se resuelve si dejamos de entender a la figura en términos de connotación, como un giro inesperado (desvío) respecto a un valor normal (plano denotativo). La propuesta aristotélica será para la tradición una de las mayores dificultades para la definición de las figuras.

Cicerón, Quintiliano, San Agustín concebirán a la figura en la misma línea que Aristóteles, pero con ciertas variaciones. Por ejemplo, Quintiliano afirma la presencia de las figuras en boca de cualquiera y al mismo tiempo enfatiza que es una transformación del expresarse simple. Luego en el siglo XVIII, en la misma línea Du Marsais, reflexionará sobre la relación entre las figuras y el habla común. Posteriormente en una versión más moderna del pensamiento aristotélico Gérard Genett, Fontanier, El grupo Pi o de Lieja, Jean Cohen, Heinrich Lausberg, Tzvetan Todorov, Albert Henry, con sus aportes particulares, mantienen la idea de la figura como desvío. Por ejemplo, Genett reafirma el desvío como el mecanismo productor de figuras siempre que produzca una connotación. Por ejemplo, Jean Cohen postula que la figura es desvío respecto al lenguaje prosaico que es denotativo, frente al lenguaje poético que es connotativo. Por otra parte, la propuesta de Heinrich Lausberg será una suerte de resumen de esta línea de pensamiento que considera a la figura como desvío. Puesto que, en la tradición teórica en torno a las figuras podemos identificar dos líneas de pensamiento. Una de ellas, ya revisada, clásica, conservadora, bajo el influjo de Aristóteles, concibe a la figura como desvío. Varios de sus representantes refieren sobre un nivel neutro del lenguaje. Ese nivel

---

<sup>3</sup> La figura como desvío del uso común es una suerte de expectativa frustrada pues aquel termino que esperábamos es reemplazado por otro y ese genera un replanteamiento al nivel cognitivo a través de la nueva expresión y de la parte inédita de la realidad dada por ella misma. La figura como típica del habla cotidiano reafirma la presencia de las figuras en el habla coloquial, cuya presencia no es exclusiva de la literatura.

va a ser revestido por la expresión, ese es el desvío. En esta línea de pensamiento se encuentra la idea de la figura como mero ornamento.

Stefano Arduini no comparte esta posición. La línea de pensamiento que sigue es la otra, la no clásica, la anticonvencional, la de Georgias, Emanuele Tesauro, Giambattista Vico, Ivor Armstrong Richards, Max Black, Paul Ricoeur, Paolo Valesio, entre otros, quienes cuestionan el concepto de figura como mero desvío del lenguaje, como mero ornamento. Así, Tesauro, como Georgias, considera que por medio las figuras se puede trazar los procesos fundamentales a través de los que el hombre expresa el propio pensamiento. Por ello, afirma que la metáfora es un principio universal de conocimiento y que en ella convergen significados originales de otro modo comunicables. Para Vico las figuras son “los medios que construyen una visión del mundo y determinan su pensabilidad” (Arduini, 2000, p. 80). Asimismo, considera que el habla figurada es propia de la humanidad desde sus orígenes. De ese modo, rechaza la idea de que las figuras son la elaboración a partir de un nivel neutro. Además, afirma que la metáfora, como los otros tropos, son los medios principales para individuar universales antropológicos porque actualizan operaciones que implican procesos mentales. Ivor Armstrong, rechaza la idea de que la metáfora sea una similitud abreviada, más bien la concibe, independiente, autónoma. Para Max Black la metáfora es insustituible pues su función es construir una imagen del mundo. Paul Ricoeur la reconoce verdadera ya que se sostiene en la experiencia de la realidad. En síntesis, la figura ya no se concibe como mero ornamento de la expresión sino un medio para aprehender el mundo y transmitirlo. Esta es la línea de pensamiento que sigue Stefano Arduini en torno a las figuras. Estas sus palabras al respecto:

Creemos que ya debería estar claro que cuando hemos venido diciendo hasta ahora, tiene como punto de partida una concepción del lenguaje figurado que no sólo rechaza una interpretación exornativa, sino que tampoco acepta la idea de figura como desvío de un

plano neutro, que sea entendido en términos de lenguaje común o científico, ya sea entendido como plano denotativo. (Arduini, 2000, p. 101).

Como podemos observar Arduini rechaza la propuesta de la otra vertiente interpretativa. La considera restrictiva y reduccionista. Puesto que, para el lingüista italiano las figuras son complejas: se vinculan a los diversos planos retóricos (además de la elocutio, a la dispositio, inventio e intellectio) y a una modalidad del pensamiento (el pensamiento figurado). De este modo, un análisis a partir de la teoría de las figuras va más allá del nivel microtextual. Por otra parte, la existencia de un pensamiento figurado implica que el mundo no se aprehende únicamente desde un filtro lógico sino también desde uno retórico. Es decir, las figuras no es la conclusión de un proceso, sino que es el punto mismo de partida. Asimismo, Arduini propone el concepto de campo figurativo como el espacio cognitivo que contiene a las figuras retóricas, entendidas como universales antropológicos de expresión: antropológicos por ser una característica propia del ser humano, expresión por ser el medio organizativo de su facultad comunicativa.

Luego de plantear su posición respecto a las figuras, Arduini propone seis campos figurativos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la repetición y la elipsis. Mientras los campos figurativos son compartimentos en los cuales se ubican las figuras, estas son los medios a través de los cuales entendemos el mundo y lo expresamos.

La metáfora es la demostración de la habilidad humana para construir asociaciones. Arduini la define así, superando la concepción clásica basada en la similitud. Lo ejemplifica con el poema *Las vocales* de Arthur Rimbaud en el cual cada vocal está vinculado a un color y a un conjunto de imágenes. Por ejemplo, en la siguiente sinestesia “O azul” del poema advertimos que no se puede establecer un vínculo de semejanza puesto que entre la vocal y el color citados no existe ningún término en común. De este modo, la metáfora se presenta como una modalidad autónoma. En este campo

figurativo se encuentran la metáfora, la catacresis, el símbolo, el emblema, la alegoría, la similitud, la personificación, la sinestesia y la parábola.

El segundo campo figurativo es el de la metonimia. Esta es entendida como la transferencia por contigüidad de términos pertenecientes a una misma cadena lógica. Se presenta en diversas formas: causa por el efecto, materia por el objeto, lo abstracto por lo concreto, el signo por la cosa, etc. Esta relación de contigüidad entre dos términos crea un tercero. Por ejemplo, en el caso de la relación causa por efecto, no se busca intercambiar el primero por el segundo sino crear un nuevo significado, la de la relación causa/efecto. De este modo, el objetivo del mecanismo metonímico es la creación de un nuevo significado y no el reemplazo de un término por otro. Por ello, los términos “Montecitorio” y “sede del parlamento” no son equivalentes.

Por su parte, la sinécdoque se define por la relación de inclusión. De ese modo, “la sinécdoque recorta del todo la parte y sustituye el todo con la parte o viceversa”. (Arduini, 2000, p. 115). Hay dos formas de sinécdoques: la generalizante y la particularizante. Ejemplo de la primera: cuando el término hombre reemplaza a mano (todo-parte). Ejemplo de la segunda: cuando el término vela reemplaza a nave (parte-todo). En el caso de la tipología, está caracterizado por el *por* sustitutivo: El género por la especie, el singular por el plural, el nombre común por el nombre propio, etc.

La metáfora, la metonimia y la sinécdoque son los campos figurativos en los cuales aparentemente hay una sustitución de un término por otro, es decir, la idea de un nivel neutro del lenguaje, de un plano denotativo, revestido por una expresión, que es el desvío. Sin embargo, no es así. La aprehensión de la realidad no se da únicamente de modo lógico sino también de modo figurado. Es decir, el punto de partida ya es figurado, la realidad también se percibe así. De este modo, los tres campos figurativos ya revisados y los tres siguientes, comunican una realidad de otro modo no comunicable.

El cuarto campo figurativo es la antítesis. Para Arduini este recurso afecta nuestro modo de representarnos el mundo, puesto que, se establece como la contradicción indisoluble entre dos proposiciones. Aquí se presenta la idea de una dialéctica antitética, no trinitaria (tesis-antítesis-síntesis). Así esta dialéctica antitética no admite síntesis. Por ello, pone a prueba nuestro entendimiento. La antítesis es fundamental en cuanto revela las contradicciones que nos rodean. Este campo presenta las siguientes figuras: la antítesis, el oxímoron, la ironía, la paradoja.

La elipsis consiste en la eliminación de una o de varias palabras. Se caracteriza por su economía verbal pues prescinde de uno o más términos. No obstante, la brevedad asumida en la expresión puede ser tan profundamente significativa, como la expresión sin supresiones. Puesto que, la anulación de términos propone mostrar de modo indirecto mediante interrogaciones e inferencias. Las operaciones que forman parte de este campo figurativo son las siguientes: el silencio, la objeción (prohibición), la reticencia (aposiopesis), la perífrasis, el eufemismo y la elipsis.

Por último, el sexto campo figurativo, el de la repetición. A diferencia de la elipsis, con su carácter económico. La repetición es un procedimiento antieconómico pues multiplica la redundancia. No obstante, esta característica no es un fin en sí mismo, ni es arbitrario. La repetición genera una amplificación afectiva. Asimismo, este recurso va más allá del plano formal, al estructurar niveles de sentido mediante la repetición que acentúa las isotopías. Es decir, la repetición se presenta tanto en plano formal como en el del contenido. Por ello, a pesar de su aparente simplicidad no se debe subestimar este recurso. Entre otros, las figuras de este campo son: la aliteración, la aliteración, el polisíndeton, la anáfora, la reduplicación, el quiasmo, la sinonimia, la paranomasia.

El concepto de cada campo figurativo es pertinente para el análisis e interpretación de nuestro objeto de estudio. Es a partir de las figuras que nos aproximaremos al poemario

de Juan Gonzalo Rose, específicamente al tema del amor vinculado al de la muerte, como a la imagen del autor que se formula en los poemas.

### **3.2. SOBRE EL AMOR, LA MUERTE Y EL POETA**

Considerando el análisis del título y de la estructura del libro, así como la literatura entorno al tercer poemario de Rose podemos afirmar que “Simple canción” trata básicamente sobre la experiencia amorosa. El amor es el tema principal del libro. Por ello, sus poemas contienen la ilusión, la alegría, el erotismo, la tristeza, el desencanto, el oscuro resentimiento y la añorada nostalgia. Elementos de una historia de amor. El libro nos refiere la pasión amorosa desde una perspectiva personal que se evidencia en el empleo de un locutor representado. Los catorce poemas del libro tienen esta característica. La óptica personal también se evidencia en el uso mayoritario de un alocutario representado. A excepción de “Primera canción”, “Sexta canción”, “Como el manso jumento” y una porción de versos de “Geografía implacable”, en los diez poemas restantes el locutor representado se dirige a un alocutario también representado. Nos encontramos frente a poemas de amor dirigidos a una mujer (“encontrarás este poema extraño”, “Yaraví”), a una mujer idealizada: Marisel<sup>4</sup>. De esa manera la temática amorosa se presenta desde una perspectiva marcadamente personal. Vinculado a ello, la visión del amor como lugar, como tránsito. Es relevante el tema del amor pues está presente en mayor o menor medida en cada una de las poesías del libro.

Además, a partir del tema amoroso, comienza a tener lugar la isotopía de la muerte. Los versos de algunos poemas son bastante esclarecedores al respecto: “Antes de

---

<sup>4</sup> Al respecto Juan Gonzalo Rose, en una entrevista que le hizo el periodista César Hildebrandt el año 1980, explica: “Es que Marisel no es una persona concreta. Es la amada ideal que todos tenemos. No es un ser de carne y hueso”.

morirme quiero/ regar con sal y amargura” (“Segunda canción”) y “Sin saber si me han muerto de la mar las nostalgias/ o la gran marejada que desata su olvido”. (“Geografía implacable”). En “Yaraví” la consciencia del fin se desplegará con mayor claridad que los anteriores poemas hasta llegar al encuentro con la propia muerte en “Sexta canción”. ¿Qué es la muerte para Rose? ¿A qué se debe su presencia? En el análisis de los poemas interpretaremos la connotación de tal recurrencia temática.

Amor y muerte se vinculan al tópico de la identidad del poeta, tópico relevante no por su recurrencia (solo aparece en tres poemas) sino por la ubicación de los poemas que lo contienen, que son “Primera canción” y “Sexta canción”. Ubicación liminar y final, respectivamente. El acto creativo, la obra, los receptores de esta serán materia de estas poesías. Ubicaciones capitales que enmarcan a los demás poemas y los resignifican. El tópico del autor enmarca al del amor y de la muerte. “Los que amaron dirán”, dice la “Primera canción”. La segunda estrofa de la “Sexta canción” exhortará a la muerte hacer su trabajo y anunciará lo vano del mismo:

No te tiemble la mano.

Ya no vaciles, corta

el hilo de mi sangre:

que cortarás en vano;

Amor, muerte y poeta son los tópicos centrales del poemario en cuestión. La correspondencia entre ellos, sus particularidades, su significación serán abordados en los siguientes análisis.

### 3.2.1. EL POETA

*pues toda mi agonía*

*la puse en mis cantares*

J.G. Rose – *Sexta canción*

Con el objetivo de abordar la imagen del poeta nos referiremos al autor. Autor significa en este estudio: persona que escribe a partir de su experiencia vital. Por lo tanto, la obra es el resultado de esa experiencia. Para categorizar la noción de autor nos basamos en las reflexiones del poeta y crítico español Ángel Rupérez (2007) quien aborda la figura del autor real y reivindica su importancia en la obra pues considera que la *experiencia interior* del autor es la base y el apoyo para la existencia de esta: “los contenidos amasados en una obra son consecuencia de la existencia de esa experiencia compleja que necesita el lenguaje –cualquier lenguaje- para ser explorado” (p. 119). Proponemos así la categoría de autor: persona que escribe su obra a partir de una experiencia vital (interior y compleja). Consideramos que en “Simple canción” se presenta esta categoría de manera expresa y específica. Consideramos que, si bien la escritura del poemario aborda la experiencia capital del amor en todos sus matices, el libro ha sido escrito desde el desamor. Es decir, desde la experiencia de la ruptura y la soledad amorosas. Como veremos en el apartado respectivo, para Rose la muerte está relacionada al desamor, y la voz poética es consciente del final mortal. Entre la muerte y la consciencia mortal se encuentra la agonía. Es el tránsito entre ambas. La escritura de *Simple canción* proviene de ese tránsito. Proviene de una vida agonizante, proviene de una muerte en ciernes. El libro es la escritura de una persona que agoniza. La agonía es la experiencia capital del autor, en tanto es el lugar de origen de su obra. De esa experiencia proviene su escritura. El autor en “Simple canción” es la persona que escribe su obra desde la experiencia interior y compleja de su agonía amorosa. ¿Qué escribe específicamente? La parte final de la “Sexta canción” responde: “cantares”. En otras poesías el autor recurrirá a otros

términos: “canción”, “poema”, “égloga”, “letanía”. Lo anterior devela la identidad del autor: un poeta. Y algo más: un poeta que compone cantares. Conforme a esto, la escritura del autor es el canto del poeta que se modula desde su agonía amorosa.

Develar la identidad del autor implica delinear la del poeta, puesto que, esta se edifica sobre la primera. De tal manera, el sustrato experiencial que posee la categoría de autor será un rasgo de la imagen del poeta. ¿Cuáles son los otros rasgos que posee? ¿Qué reflexiona sobre su obra? ¿Cómo se vincula con los receptores de esta? ¿Cómo se vincula al tema del amor y de la muerte? En los análisis siguientes veremos las otras características que perfilan la imagen del poeta. A partir de aquí emplearemos el término “poeta” para referirnos a la figura ficcional que propone el libro.

### **3.2.1.1. Análisis del poema “Primera canción”**

El poema a analizar es “Primera canción”. Consideramos imprescindible su análisis por dos razones: por su ubicación (es el poema póstico del libro) y por establecer dos de los temas centrales del poemario, que son la imagen del poeta y el amor. El método que vamos a aplicar es el propuesto por el crítico Camilo Fernández Cozman en su ensayo “La poesía de Washington Delgado. Una aproximación a Para vivir mañana” porque lo consideramos ordenado y completo. De este modo abordaremos los poemas desde la segmentación, los interlocutores, las figuras literarias hasta llegar a la visión de mundo que subyacen en ellos. Ahora, veamos el texto:

#### **Primera canción**

No he inventado ninguna melodía.

Los que amaron dirán:

“Conozco esta canción...

y me había olvidado de lo hermosa que era...”

Y habrá de parecerles

la primera

canción con que soñaron.

### **La dispositio**

La organización secuencial de los poemas de un libro, así como la disposición interna de un texto poético son enfocados por la dispositio. Además, debemos tomar en cuenta que para este campo el título como paratexto cumple un papel esencial porque es el primer antecedente del contenido del poema. Por ello, comenzaremos con el análisis de la composición del título “Primera canción”.

Constituido por un epíteto tradicional cuyo adjetivo ordinal “Primera” antecede al sustantivo “canción” (y lo modifica y muestra valoración), este título en un primer momento hace referencia a su ubicación dentro del libro, también abre la secuencia lineal para las demás canciones del poemario. Además, tiene conexión con el poema, concretamente con los versos 6 y 7: “la **primera/ canción** con que soñaron”. (El subrayado es nuestro). Por último, porta la visión del poeta acerca de la poesía y del amor, donde la pasión amorosa al ser acaso la primera experiencia anhelada, esto es, soñada, es la primera canción en componerse.

### **Segmentación del poema**

El texto puede ser concebido como un arte poética ya que aborda el problema de la creación literaria junto a las repercusiones estéticas de la obra en el receptor. Para su segmentación tomaremos en cuenta el principio de disposición estrófica, no el temático. Así, distinguimos tres segmentos que coinciden con las tres estrofas que componen el texto:

- a) Primer segmento: Formado por la primera estrofa (verso 1). Título: La negación de la creación original, de la novedad.
- b) Segundo segmento: Constituido por la segunda estrofa (del verso 2 al 4). Título: Apreciación de los receptores frente a la composición del poeta.
- c) Tercer segmento: Conformado por la tercera estrofa (del verso 5 al 7). Título: Percepción de los oyentes/lectores frente a la composición.

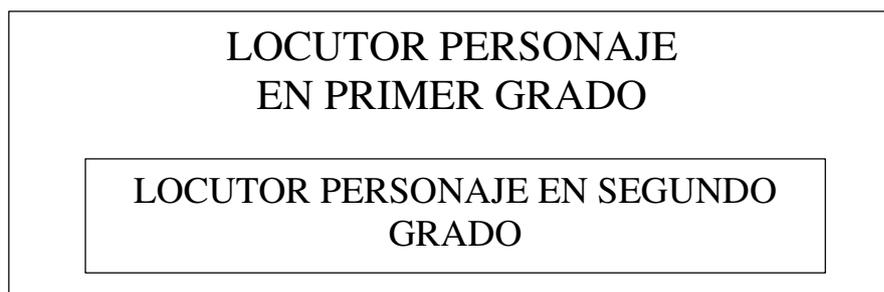
### **Los interlocutores**

En “Primera canción” se presenta un locutor personaje que se manifiesta en la conjunción verbal en negativo “No he inventado” (primera persona). Este locutor personaje, que es el poeta en tanto figura ficcional, se dirige a un alocutario no representado, lo cual establece, por una parte, una cercanía entre el sujeto lírico y el objeto de creación, ya que, si bien no es el inventor del poema sí transmite el sentir colectivo del amor. Por otra parte, se establece una perspectiva “objetivista” ya que el locutor personaje no es el creador de ninguna melodía.

Este locutor personaje que es un artista, que es un poeta más precisamente, realizará dos acciones. La primera, discurrir de modo sucinto sobre la poesía. La segunda, que es una extensión de la primera, recrear la voz de los receptores para referir los efectos subjetivos que implica la experiencia de la canción primera. Tal recreación es posible y

se sostiene en la experiencia vital de locutor personaje que, desde un plano implícito, puede describir los efectos de la experiencia literaria de los receptores porque él también ha sido un receptor y porque también ha amado.

De esta manera, en el poema se presentan dos locutores personajes: el poeta y los receptores. Así, tenemos un *locutor personaje en primer grado* que presenta a un actor múltiple y en primera persona: los receptores, “los que amaron”, que se constituyen en un *locutor de segundo grado* que también se dirige a un alocutario no representado. Enfatizamos la similitud de que tanto en el primer grado como en el segundo se presenta un locutor personaje que se dirige a un alocutario no representando. Sobre lo dicho veamos el siguiente esquema:



El locutor personaje en segundo grado se manifiesta en el verbo “conozco” y la conjunción verbal “me había olvidado”, y se dirige a un alocutario no representado. La recurrencia del mismo tipo de alocutario se justifica, puesto que el locutor personaje se configura como una voz subjetiva y singular que expresa, en el primer grado, su visión de la creación poética; y en el segundo grado, su sentir (estética/memoria) en la interacción de la experiencia literaria.

## La elocutio

Para el análisis de la elocutio, partimos de la noción establecida por la Retórica General Textual de un pensar figurado, donde la presencia de los campos figurativos no se considera el desvío de una norma sino como ámbitos cognitivos que permiten la organización conceptual del mundo, es decir, un universal antropológico de la expresión.

La elipsis es uno de los principales campos figurativos desarrollados en este poema lo que implica un pensar sobre la base de la significación a través de la ausencia. La figura retórica empleada aquí es la reticencia en los versos 3 y 4: “Conozco esta canción...”, “y me había olvidado de lo hermosa que era...”, respectivamente. Estas reticencias se justifican pues muestran que los oyentes, es decir, los receptores de las canciones del poeta se encuentran en un proceso de rememoración. Por ello, las frases no concluyen pues es una experiencia del pasado, precisamente, la experiencia amorosa del ayer. Así, el discurso de los receptores se manifiesta incompleto. Antes de esto, el poeta alude a la intervención de los oyentes: “Los que amaron dirán:” (Rose, 2007, p 71.).

En este verso podemos delinear la identidad de los oyentes. Son personas que han amado. El lector ideal que perfila el poeta son las personas que han experimentado la pasión amorosa, y algo más: se encuentran con los pies bien puestos en el presente. Sin embargo, al contacto con las canciones del poeta la memoria despierta y se abre paso. En ese proceso de recordar los receptores son por un instante lo que fueron: “conozco” dice el oyente, estableciendo en el presente su pasado. Más adelante dice: “Me había olvidado de lo hermosa que era...” (Rose, 2007, p 71.).

Memoria y experiencia estética contiene ese verso. Ambos, el verso tres y cuatro, con sus reticencias finales muestran, por un lado, la descripción del proceso de recordar como un efecto de los oyentes frente a la obra literaria. Por otro lado, los muestra

atravesados, fragmentados en el plano temporal. Los versos citados son un gráfico del individuo incompleto, entre su presente y su pasado.

Otro campo figurativo predominante es la repetición. Ello se evidencia en la anáfora de los versos cuatro y cinco. Esta figura resulta muy interesante al establecer cierta relación entre el poeta y sus oyentes, puesto que, la “y” del verso 4 pertenece al discurso del oyente, mientras que la “y” del verso 5 pertenece al discurso del poeta. Esto, además de establecer una continuidad entre la segunda estrofa con la tercera, denota una continuidad de ambos discursos, la del poeta y la de los oyentes. Por ello, la anáfora que une estos versos se justifica porque muestra la existencia de una relación horizontal entre él y sus oyentes. A ellos invoca en una de sus poesías titulada “Geografía implacable”:

Si me ausento  
no vayan a las altas montañas.

Ante la posibilidad de ausentarse el poeta invoca con familiaridad a sus oyentes. También lo hará de la misma manera ante de la posibilidad de la muerte, como canta el siguiente fragmento:

Si me muero, buscadme  
en las altas montañas.

En los versos citados hay el hábito del tono social presente en “Cantos desde lejos”. El carácter horizontal de la relación entre el poeta y los oyentes permite tales invocaciones. A ellos también aludirá en la “Sexta canción” como veremos en el próximo análisis. La temática del poeta es capital. Se presenta en el poema póstico y en el último poema. En “Geografía implacable” donde se aborda el tema del amor vinculado a la

muerte vemos tal temática en las invocaciones referidas. Volvamos a la “Primera canción”. El vínculo horizontal entre el poeta y los oyentes se establece, de modo explícito, al inicio del poema, por la autodefinición que hace de sí mismo el locutor personaje: “No he inventado ninguna melodía”. El poeta no es un inventor, sino un portavoz, esto es, “una persona autorizada para hablar en nombre y representación de un grupo” (Real Academia Española, 2021). Por eso el vínculo horizontal entre el poeta y los oyentes. El carácter de tal vínculo también se evidencia, en un plano más implícito, en el conocimiento del amor que posee el locutor personaje que le permite saber las reacciones de los oyentes frente a la obra: “dirán”, “habrá de parecerles”.

### **La inventio**

Hemos visto que los temas de la creación poética y de los efectos de la obra en el lector se desarrollan en este poema. Sin embargo, resulta pertinente indagar sobre la visión de mundo que subyace a este último.

En el poema se pone de manifiesto la idea de una imposibilidad creativa original. Incluso se puede pensar en la imposibilidad de la novedad y de la experimentación. Rose parece concebir al poeta no como un creador sino como un representante de la pasión amorosa. De ese modo, el poeta tiene una suerte de función social: dar forma, transmitir, las experiencias universales. En este caso, transmitir la experiencia amorosa. Pasión que conoce bien, pues tiene conocimiento de los efectos que causará la obra, y que la primera canción es la del amor. Es decir, el poeta conoce bien el tema, el poeta también ha vivido la experiencia interior y compleja del amor. Los poemas posteriores darán fe de ello. Por eso, también, Rose parece concebir que el artista no solo es un mero portavoz, sino que lo será en tanto conoce por experiencia el tema a tratar. En otras palabras, se concibe la idea de que se escribe a partir de la experiencia. Y esa experiencia individual, representa

la experiencia colectiva. Al serlo, la forma del objeto artístico será sencilla porque ese es el registro del autor y de la gente. Además, se dirigirá no a la imaginación ni al pensamiento sino a la memoria, a los sentimientos, a la experiencia estética de la belleza. De ese modo, se concibe al objeto artístico como un continente para la subjetividad, en tanto, memoria y experiencia estética.

Planteamos a partir de lo dicho, que en “Primera canción” se establece la identidad de la voz poética. El texto es un metapoema. Además de reflexionar sobre los efectos de la obra literaria en el receptor, edifica la identidad del locutor personaje como poeta. La identidad de la voz poética en “Simple canción” es la de un poeta. Tal identidad se desplegará a lo largo del libro en el uso perenne de la primera persona singular, adquiriendo la experiencia individual del poeta un carácter colectivo pues representa la experiencia amorosa de toda la humanidad. De esa manera, la figura del poeta, se reviste del valor simbólico de un ser universal.

### **3.2.1.2. Análisis del poema “Sexta canción”:**

#### **Sexta canción**

Aquí, sepulturera, aquí;

éste es mi pecho:

el de la roja orquídea

y el de los palomares.

No te tiemble la mano.

Ya no vaciles, corta

el hilo de mi sangre

que cortarás en vano;

pues toda la agonía

la puse en mis cantares,

y hoy día mis cantares,

se van...

de mano en mano.

### **La dispositio**

El título de este poema, al igual que el anterior, está constituido por un epíteto tradicional cuyo adjetivo ordinal “Sexta” antecede al sustantivo “canción” (modificándolo, valorándolo). Este paratexto hace referencia a su ubicación en la secuencia lineal de las demás canciones. Es la última canción y el último poema del libro, en apariencia. Consideramos que el adjetivo ordinal al ser antepuesto y, por lo tanto, no restringir el significado del sustantivo (como ocurre cuando el adjetivo es pospuesto) se corresponde a la visión del autor presente en los versos finales (“y hoy día mis cantares, / se van.../ de mano en mano.”), donde sus composiciones están vivas y son independientes de él y no terminan con él.

### **Segmentación:**

Este texto, como el primero, puede ser concebido como un arte poética ya que gira en torno a la creación poética, al autor y a la muerte. Consta de tres estrofas que pueden ser divididas en tres segmentos tomando en cuenta el principio temático:

a) Primer segmento: Formado por la primera estrofa (verso 1 al 4). Título: La interpelación valiente a la muerte.

b) Segundo segmento: Constituido desde el verso 5 al 10. Título: Oposición entre el arte y la muerte.

c) Tercer segmento: Conformado desde el verso 11 al 13. Título: La situación de las composiciones del locutor personaje.

### **Los interlocutores**

En el texto se da la presencia de un locutor personaje y un alocutario representado, por lo tanto, estamos frente a una visión subjetiva y personal. El locutor es el poeta compositor que se dirige a la muerte con tono exhortativo: “Aquí, sepulturera, aquí;”. Hay una cercanía espacial implícita entre el poeta y la muerte. Sin embargo, en el decurso del poema el tono exhortativo se volverá desafiante y confiado: “No te tiemble la mano. / Ya no vaciles, corta (...) / que cortarás en vano.” Esa confianza desafiante tiene nombre: trascendencia. La obra del poeta, poeta en tanto figura ficcional, lo sobrevivirá a la muerte.

### **La elocutio**

El primer campo figurativo desarrollado es el de la repetición en el verso inicial: “Aquí, sepulturera, aquí”, donde “aquí”, que es un adverbio de lugar, se repite dos veces. Por una parte, con esta repetición el locutor personaje informa a la muerte de su ubicación. Por otra, esa repetición es una exhortación a que la muerte se acerque. Esto implica la inmovilidad del poeta-cantor. ¿Por qué está inmóvil? Posiblemente yace en agonía como dice más adelante: “pues toda la agonía / la puse en mis cantares,”. En agonía o no, lo destacable y lo que explica la actitud del poeta y su inmovilidad es lo siguiente: invoca a la muerte porque no le teme. La repetición del “aquí” no solo informa el lugar, no solo

expresa una exhortación, sino es finalmente la reafirmación de una total ausencia de miedo a la muerte.

La metáfora también es uno de los principales campos figurativos desarrollados en el poema. Dos metáforas se encuentran en la primera estrofa: *la roja orquídea* y *los palomares*. La primera representa al corazón; la segunda, el lugar donde se concibe los poemas. Ambas se refieren a la obra del autor. En el caso de la roja orquídea, el color rojo se vincula tradicionalmente al amor, que es el tema del poemario. Destacamos que la roja orquídea se vincula a la “Segunda canción” pues allí se habla de un huerto como el espacio del amor. En el caso de los palomares la RAE define así esta palabra “Lugar donde se crían palomas” (La Real Academia de la Lengua Española, 2021) de esta manera se anuncia la autonomía de la obra respecto al autor como veremos a continuación.

El campo figurativo de la metáfora también se evidencia en la figura retórica de la personificación: “y hoy mis cantares, / se van... / de mano en mano” donde a los cantares se le atribuyen la acción humana de desplazarse. Se concibe que los cantares son seres vivos capaces de moverse. Subyace a esta figura literaria, la idea de que los cantares (obras literarias) son independientes de su autor y que las manos (los lectores) son el final de su camino. Final momentáneo pues los cantares al llegar a un lector, parten otra vez hacia otro lector. (La amada también se encuentra entre los receptores como lo dice un poema que se titula “Yaraví”: “encontrarás este poema extraño...”). La autonomía de las creaciones se condice con el primer verso de “Primera canción”: “No he inventado ninguna melodía”. El poeta no crea sino transmite, como un portavoz, la pasión amorosa que es una experiencia universal. Por ello, en esencia, sus composiciones no le pertenecen y le son independientes.

Otro campo figurativo desarrollado es el de la sinécdoque en el segundo verso: “este es mi pecho;”, y en el verso final: “de mano en mano”. En ambos podemos observar

la relación *parte-todo*. En la primera sinécdoque, pecho (parte) representan al todo (el cuerpo agonizante del poeta). En la segunda sinécdoque las manos (parte) representan al todo (el cuerpo de los receptores de los cantares). Además de coincidir en la relación (parte-todo) hay otra recurrencia: el cuerpo. El uso del mismo tipo de sinécdoque para el poeta y el lector implica dos cosas. La primera, una relación horizontal, de iguales, entre ellos porque comparte la misma condición. La segunda, la idea de que se escribe desde el cuerpo para el cuerpo, espacio de carne y nervios, que siente la alegría, el amor, el dolor, la soledad, el deseo, la belleza de la experiencia amorosa, y que los guarda en la memoria. Esta concepción implicaría que la obra debe provenir de la experiencia y dirigirse a ella. Por ello, las composiciones del autor están dirigidas a aquellos que han vivido la pasión amorosa. La “Primera canción” lo dice así: “Los que amaron dirán”.

El campo figurativo de la elipsis se presenta en la figura de la reticencia del verso doce: “se van...”. Este recurso retórico produce el efecto de intriga y de suspenso para la claridad y el remate del verso final, respectivamente. Además, la reticencia enfatiza la condición de seres vivos de los cantares, así como su autonomía. Otra figura de este campo es el eufemismo presente en el verso seis y siete: “Ya no vaciles, corta/ el hilo de mi sangre”. Estos versos son el eufemismo de “mátame”. Estos versos nos muestran que la vida tiene la forma delicada de un hilo y que este es cortado por la muerte. Esa concepción de la vida y de la muerte la encontramos en la mitología griega, exactamente en la figura de las Moiras que son tres divinidades femeninas (hermanas) que regulaban la duración de la existencia de cada mortal a través de un hilo que Átropo hilaba, Cloto enrollaba y, Láquesis cortaba para dar termino a una vida, como ocurre aquí donde la sepulturera es exhortada a dar muerte al poeta, cortando el hilo de su sangre. El *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal define así a estas divinidades: “Las Moiras son la personificación del destino de cada cual, de la suerte que le

corresponde en este mundo.” (Grimal, 1989, p. 364). La muerte del poeta forma parte de su destino. Y cada suceso de su vida también lo ha sido. Viajar, vivir el exilio, escribir, amar son hechos meticulosamente ya hilvanados. Como podemos observar, referirse a las Moiras es referirse al destino. Y a la tragedia. En *El poeta Buñuel*, el ensayista y vate Octavio Paz analiza un film del director español y reflexiona sobre el acto trágico:

“El choque entre la conciencia humana y la fatalidad externa constituye la esencia del acto trágico. Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad ostenta la máscara de la libertad; ésta, la del destino.” (Paz, 1985, p.182).

Lo citado se relaciona con los versos de la primera estrofa. El poeta llama a la muerte, la exhorta porque acepta libremente su final pues ha cumplido su destino: escribir, testimoniar su pasión amorosa, la pasión amorosa y que ese testimonio en forma de poemas le sea independiente. Así prevalecerá su obra más allá de la tierra que borre su cuerpo y de ese corte único y final. Por eso, al ser consciente de su muerte, que es su destino, la acepta y al aceptarla la hace suya.

### **La inventio**

El tema de la muerte y de la creación poética se desarrollan en el texto. Por ello, resulta pertinente indagar en la cosmovisión de mundo que subyace en este caso particular para acercarnos a la imagen del autor que se formula en el poemario de Rose. Aquí se destaca la idea de la autonomía del poema respecto a su autor. Los poemas son seres vivos que se dirigen hacia los lectores. Han sido escritos con ese objetivo (“los que amaron dirán”). Además, su carácter autónomo se debe a que han sido elaborados desde y para la experiencia amorosa. El locutor personaje de los poemas ha amado y su lector modelo

tiene esa misma condición. Rose parece concebir que el poeta debe crear obras autónomas, más allá de la suerte del autor, en este caso, más allá de su muerte. Al ser así la muerte no es un hecho temido incluso es aceptado por él mismo. Además, el poeta ha dejado el testimonio de su experiencia amorosa (la experiencia de todos), por eso acepta con libertad su fin físico. Rose parece concebir que la vida de un poeta con su múltiple destino tiene un destino social: representar con su experiencia personal del amor, la experiencia colectiva de tal pasión. Así, su experiencia es la experiencia. Así, la figura ficcional del poeta se erige como representante del sentir colectivo de la pasión amorosa.

### **3.2.1.3. Análisis interdiscursivo entre la “Primera canción” y la “Sexta canción”**

“Primera canción” y “Sexta canción” coinciden en que ambos tratan el tema de la creación poética. Ambos son metapoemas. Además, emplean un locutor personaje que discurre lacónicamente sobre la creación poética. En la “Sexta canción” el locutor personaje de alguna manera es más subjetivo pues se dirige a un alocutario representado (la muerte) a la que interpela. En cambio, en la “Primera canción” el locutor personaje se dirige un alocutario no representado. En la “Primera canción” predomina el campo figurativo de la repetición mientras que “Sexta canción” privilegia el de la metáfora. Sin embargo, ambos poemas coinciden en el empleo del campo figurativo de la elipsis, específicamente en la figura retórica de la reticencia que se vincula a los receptores. Por eso, mientras el uso en la “Primera canción” expresa el proceso de recordar, esto es, el tópico de la memoria de los receptores, en la “Sexta canción” expresa la condición de seres vivos de los poemas, su desplazamiento, su autonomía y su destino final y constante que son los receptores.

En ambos se alude al poema como un ser vivo y autónomo. En ambos se alude a la imagen del poeta. En “Primera canción” el autor se autodefine indirectamente cuando dice: “No he inventado ninguna melodía”. Es decir, el autor no es creador de sus obras.

Aquí el poeta simplemente asume el rol de portavoz de la pasión amorosa. En “Sexta canción”, el poeta no teme a la muerte, la acepta pues ha cumplido su función social: dar forma a la experiencia amorosa a través de canciones o cantares vivos y autónomos.

En ambos poemas también se alude a los receptores de las composiciones. En el segundo verso de “Primera canción”: “los que amaron dirán”., y en el verso final de “Sexta canción”: “de mano en mano”. Es constante en ambos textos el carácter plural de los receptores. Esta recurrencia se condice con la identidad del poeta: como representante el vate se dirige a la colectividad.

### **3.2.2. EL AMOR**

#### **3.2.2.1. Análisis del poema “Tercera canción”**

##### **Tercera canción**

Se me pasea el alma.

Los días ya no saben  
si buscarme  
al pie de mis rodillas,  
o en tu lecho.

Se me pase el alma  
por tu cuerpo.

## **La dispositio**

El poema aborda el tema del amor. Es el primer texto en el poemario que apertura tal tema incluyendo las presencias del alma y el cuerpo. El paratexto hace referencia a su ubicación en la sección de las canciones. Así se reafirma la idea de una secuencia dentro del poemario. Lo cual implica el diálogo temático y narrativo con las otras canciones.

## **Segmentación**

Este texto aborda la experiencia amorosa donde se encuentran presentes el alma y el cuerpo, abstraídos del tiempo. Tres estrofas conforman el poema. Para su segmentación tomaremos en cuenta el principio de disposición estrófica, no el temático. Así, distinguimos tres segmentos que coinciden con las tres estrofas que componen el texto:

- a) Primer segmento: Formado por la primera estrofa (verso 1). Título: Desplazamiento del alma.
- b) Segundo segmento: Constituido por la segunda estrofa (del verso 2 al 5). Título: La voz poética y su relación con el tiempo.
- c) Tercer segmento: Conformado por la tercera estrofa (del verso 6 al 7). Título: Desplazamiento del alma en el cuerpo. Es igual al primer segmento, sin embargo, aquí se añade el lugar específico donde ocurre el desplazamiento: el cuerpo de la amada.

## **Los interlocutores**

En el texto se da la presencia de un locutor personaje y un alocutario representado, por lo tanto, estamos frente a una visión subjetiva y personal. El locutor personaje describe con

un tono sobrio una situación, un estado. Por eso, el poema posee un ritmo sosegado que se condice con el estado recreativo de la voz poética.

### **La elocutio**

La metáfora es el campo figurativo predominante en el poema. Ello se evidencia en la figura retórica de la personificación en el primer y penúltimo verso: “Se me pasea el alma”. En esta frase se le atribuye al alma la acción humana de pasear. Pasear significa distraerse en el desplazamiento (La Real Academia de la Lengua Española, 2021). El espacio de solaz es el cuerpo de la amada mencionado en el último verso. El alma se desplaza en ese cuerpo. Además de su personificación, el alma se presenta en la dicotomía de lo personal y lo impersonal: “Se me pasea el alma” (Rose, 2007, p 75.)

Por el empleo del pronombre “me” el alma adquiere su dimensión personal, puesto que tal pronombre es una forma de la primera persona en singular. Por el uso del artículo determinado “el” y el pronombre en tercera persona “se” le dan al alma su dimensión impersonal. Matiz deliberado pues se evitó el uso del pronombre posesivo en primera persona “mi” (*mi alma*). En este mismo verso (“Se me pasea el alma”) encontramos la figura retórica del hipérbaton, puesto que la ordenación sintáctica normal sería: el alma se me pasea. La alteración del orden destaca el valor de la tercera persona gramatical sobre la primera. Consideramos que los elementos de la dimensión impersonal del alma junto a la presencia del hipérbaton enfatizan la personificación de esta. El énfasis inicia con el pronombre en tercera persona “se”, para luego seguir con el verbo “pasea”. Más adelante el artículo determinado “el” al costado del sustantivo “alma”. Así, la construcción morfosintáctica de este verso refuerza dicha personificación.

La segunda personificación tiene lugar en los versos 2 y 3: “Los días ya no saben/ si buscarme”. En estos versos se le atribuye a los días dos acciones humanas: saber y buscar. Saber es la acción realizada y buscar la acción en potencia. Además de otorgar acciones a los días, esta personificación muestra la separación entre el tiempo y el locutor. El tiempo se presenta en la expresión “los días” porque el segundo verso posee una sinécdoque de parte - todo, donde “días” es parte de un todo: el tiempo. Así, en la segunda estrofa se establece la siguiente situación. El tiempo ha perdido al poeta o, mejor dicho, el poeta se encuentra fuera del tiempo. Consciente de su ausencia, el tiempo también es consciente de dónde poder encontrarlo. El verso 4 y 5 refieren esos lugares: “al pie de mis rodillas/ o en tu lecho”. Ambos lugares son corporales. Son los cuerpos del poeta y la amada, respectivamente. La sinécdoque de parte-todo del verso 4 donde rodillas (parte) representarían al todo que sería el cuerpo del locutor personaje. El siguiente verso, que inicia con una disyunción, presenta el cuerpo de la amada a través de una metáfora donde “lecho” representa su humanidad física. La segunda estrofa del poema se formula como una pregunta implícita pues establece un misterio, una incógnita cuya respuesta predecible se halla en el verso final.

Se me pasea el alma,  
por tu cuerpo.

El cuerpo de la amada es el lugar de solaz del alma del poeta. Esta es la respuesta a la incógnita de la segunda estrofa, anunciada de algún modo a través del término “lecho”. Subrayamos que, en el plano fonológico, las palabras “cuerpo” y “lecho” mantienen una relación de rima asonante. Tal semejanza se extiende, y establece en el plano semántico, una suerte de equivalencia entre ambos términos. Cuerpo remite a una extensión limitada, perceptible a los sentidos. Lecho es un espacio cultural o natural.

Lecho significa cama. También remite al terreno por donde corren las aguas de un río. De esa manera, “cuerpo” y “lecho” son intercambiables entre sí pues remiten a un lugar de solaz, vasto y, al mismo tiempo, delimitado.

El verso 6 repite la frase del primer verso: “Se me pasea el alma”. Aquí se presenta la figura retórica de la anáfora que forma parte del campo figurativo de la repetición. Esta frase presente en la primera y tercera estrofa remarca la situación del alma, remarca el estado apacible pues la anáfora mencionada abre y cierra el poema. Si bien este verso (el sexto) no es el último, el siguiente (“tu cuerpo”) es una extensión del anterior y no se establece de modo independiente. Más bien dicha apacibilidad enfatizada por tal recurso retórico se condice con el hecho de asumir la experiencia amorosa como la experiencia de un espacio vasto y delimitado. Un espacio que se encuentra fuera del tiempo. Un espacio donde, por lo tanto, la muerte no existe. La presencia del espacio vinculado al tema amoroso es capital en “Simple canción”. La tercera estrofa de una poesía titulada “Marisel” canta:

y la noche arribaba a tu pecho desnudo  
como aborda la luna los navíos de vela.

Antes de esto se nombra el cuerpo de gacela de la amada. Su cuerpo está vinculado a la naturaleza, también es vasto y guarda relación con el navío. También se alude al cuerpo en la poesía “Égloga tarda” cuya primera estrofa comienza así:

Me he acostumbrado a ti  
como los ríos al color del cielo.

El poeta vinculado a la naturaleza encuentra lo natural en la amada. En la segunda estrofa del mismo poema el locutor sigue teniendo la misma condición, sin embargo, la

amada no. Ella ahora se encuentra vinculada con lo cultural, representado por las ventanas:

Me he acostumbrado a ti  
como la luz del mundo a las ventanas.

En la “Cuarta canción”, a la hora de la muerte, el poeta denomina así a la amada: “el extremo más dulce de la tierra...”. El espacio reviste tal importancia en “Simple canción” que el poeta titula una de sus poesías “Geografía implacable” donde la amada está vinculada a la naturaleza; y a otra “Exacta dimensión” donde ella se encuentra vinculada al espacio cultural e íntimo de las casas. Como se observa la amada se encuentra relacionada al espacio, que puede ser natural o cultural. Como se observa la experiencia amorosa es la experiencia de un espacio. Retornemos al poema. En la expresión “o en tu lecho” el término “lecho”, como vimos anteriormente, remite a lo cultural (cama) y a lo natural (lecho de río). La *Tercera canción* es capital porque en la dualidad que habita en este término se sintetiza el perfil de la amada, que se anuncia en “Marisel” y se despliega posteriormente en las demás poesías; ella es espacio de naturaleza o espacio de cultura, o ambos al mismo tiempo. La “Tercera canción” trata sobre el encuentro amoroso y erótico en el cual participan el alma del poeta y el cuerpo de la amada, tal encuentro implica sustraerse del tiempo.

### **La inventio**

Hemos visto que el tema de la experiencia amorosa se desarrolla en el texto. Por ello, resulta pertinente indagar la cosmovisión o visión de mundo que subyace a este poema. Aquí se destaca la idea del amor como el encuentro sosegado entre el alma y el cuerpo. El alma se desplaza apaciblemente en el cuerpo de la amada. Es un momento de solaz.

Rose parece concebir al amor como un binomio. El binomio cuerpo/alma. Entre ambos hay una relación de armonía y acaso de complemento. Vinculado a la noción del binomio del amor se encuentra la siguiente: la experiencia amorosa implica estar fuera del tiempo y estar en un lugar; implica ser pensado y buscado por “los días”. Rose parece concebir la experiencia amorosa como la experiencia de un espacio. Por eso, el alma discurre en el cuerpo de la amada. El poeta también parece concebir que el encuentro amoroso nos substraer del tiempo. Cuando amamos nos alejamos del tiempo. Alejarse del tiempo implica dejar de envejecer, dejar de ser socavado por enfermedades. En otras palabras, alejarse del tiempo, implica dejar de morir.

En este punto, es pertinente hacer un breve resumen sobre lo planteado por Octavio Paz en su libro *La llama doble*. Aquí el poeta y ensayista mexicano aborda el tema del amor y el erotismo, “la llama doble de la vida” (Paz, 2001, p.9). Para ello reflexiona en torno a la poesía, a la sexualidad, a los afectos entre otros. En este libro, plantea cinco elementos constitutivos del amor que se encuentran formados de manera dicotómica. Exclusividad y reciprocidad, obstáculo y transgresión, dominio y sumisión, fatalidad y libertad, y finalmente, el quinto elemento, cuerpo y alma. Como los anteriores elementos este es “la unión indisoluble de dos contrarios” (Paz, 2001, p.129). Ese carácter paradójico, reflexiona el poeta, también es trágico, puesto que, la persona que ama lo hace desde su cuerpo mortal y su alma inmortal. Esa notoria contradicción sostiene la concepción de que el alma es superior al cuerpo, según la tradición griega y cristiana. Por eso ambos reprobaban el amor, ya que esta pasión ennoblece al cuerpo, al ser la atracción física un elemento imprescindible de la pasión amorosa. Cuerpo y alma convergen en el amor:

El amante ama por igual al cuerpo y el alma. Incluso puede decirse que, si no fuera por la atracción hacia el cuerpo, el enamorado no podría amar al alma que lo anima. Para el amante el cuerpo deseado es alma (...) A su vez el alma es palpable. (Paz, 2001, p. 130)

De esa manera, se ama el cuerpo como si fuera el alma, y esta como si fuera el cuerpo. Además, continúa el poeta, “Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en infierno” (Paz, 2001, p.132). Este recuento es importante porque nos permite ahondar en la noción del binomio cuerpo/alma como elemento participante del encuentro amoroso. Para el caso del poema analizado, vemos que esto se refleja en el hecho de que el alma del poeta discurre en el cuerpo de la amada. Rose muestra que la pasión amorosa está constituida de cuerpo y alma. El alma enamorada discurre en el cuerpo enamorado, cuerpo sostenido por un alma igualmente enamorada. El esplendor, la apacibilidad de paraíso presentes en la experiencia amorosa se debe a que el alma y el cuerpo se encuentran fuera del tiempo. Así, se anula la experiencia de la muerte, se le enfrenta. El amor erige en su experiencia, no la eternidad, sino la vivacidad. (Paz, 2001, 132). La atemporalidad en el amor junto a la noción de espacio amoroso es abordada por Rose en este escrito.

Planteamos, a partir de lo dicho, que en “Simple canción” de Juan Gonzalo Rose se concibe al alma y el cuerpo como elemento dicotómico constitutivo del amor. A partir de esa concepción se establece la noción capital de que el amor es experiencia del espacio puesto que el alma del poeta discurre en el cuerpo de la amada.

### **3.2.2.2. Análisis interdiscursivo entre la “Tercera canción” y “Geografía implacable”**

“Tercera canción” y “Geografía implacable” coinciden en que ambos tratan el tema del amor en relación con el espacio. Además, emplean un locutor personaje que se dirige a

un alocutario representado, sin embargo, en “Geografía implacable” a partir de la mitad el locutor personaje se dirige a un alocutario representado plural, que resalta el carácter colectivo del locutor personaje ya presentado en la “Primera canción”. En la “Tercera canción” predomina el campo figurativo de la metáfora en la figura retórica de la personificación. En “Geografía implacable” predomina el campo figurativo de la sinécdoque. En ambos, sin embargo, se presenta el campo figurativo de la repetición a través de la figura retórica de la anáfora que se vincula a la noción de espacio pues muestra acciones de la voz poética en relación a este concepto. Así, en la “Tercera canción” la acción es “pasea” y en “Geografía implacable” es “me pierdo”. Además, en el caso de este último, se presenta la temporalidad con el inicio: “A veces”.

En ambos se alude a la amada como un espacio. En ambos el poeta discurre en el espacio que es la amada. En la “Tercera canción” el alma del poeta tiene solaz en el cuerpo de ella. En “Geografía implacable” el cuerpo de la amada está vinculado a la naturaleza, donde el locutor personaje transita, sin embargo, la experiencia no es feliz: “Si me muero, buscadme/ en las altas montañas”. Antes de esto dice el poema: “con tu amor, / por mi cuerpo”. Estos versos son el complemento y la reciprocidad de “Se me pasea el alma/ por tu cuerpo” de la “Tercera canción”.

### **3.2.3. LA MUERTE**

#### **3.2.3.1. Análisis del poema “Segunda canción”:**

Antes de morirme quiero

regar con sal y amargura

la entrada de nuestro huerto.

Pues si otro sembrar ansía,  
derrame sangre en su suelo;  
  
que a mí me costó la mía  
  
la rosa que yo me llevo.

### **La dispositio**

Este poema aborda el tema de la muerte y del amor. Sin embargo, es el primer texto en el poemario que apertura el tópico de la muerte. El paratexto hace referencia a su ubicación en la sección de las canciones. Además, reafirma la idea de una secuencia dentro del poemario, lo que implica el diálogo temático y narrativo con las otras canciones.

### **Segmentación**

Este texto puede ser concebido como una despedida que aborda el tema de la ruptura, entendido, como un hecho equivalente a la muerte. Tres estrofas conforman el poema. Para su segmentación tomaremos en cuenta el principio de disposición estrófica, no el temático. Así, distinguimos tres segmentos que coinciden con las tres estrofas que componen el texto:

- a) Primer segmento: Formado por la primera estrofa (del verso 1 al 3). Título: Ceremonia del destierro.
- b) Segundo segmento: Constituido por la segunda estrofa (del verso 4 al 5). Título: Advertencia del amador.

c) Tercer segmento: Conformado por la tercera estrofa (del verso 6 al 7). Título: el adiós del amador.

### **Los interlocutores**

En el texto se da la presencia de un locutor personaje y un alocutario representado, por lo tanto, estamos frente a una visión subjetiva y personal. Sin embargo, la presencia del alocutario representado es mínima: “la entrada de *nuestro huerto*”. (El subrayado es nuestro). Por eso, el texto causa la impresión de que estamos frente a un soliloquio cuyo tono firme se condice con la jactancia y el resentimiento del amador.

### **La elocutio**

La metáfora es el campo figurativo predominante en el poema. En la expresión “Antes de morir me quiero/ regar con sal y amargura” se manifiesta una metáfora como figura retórica pues se concibe que el locutor riega (o vierte) sal y amargura como si fueran líquidos. Sin embargo, como veremos, aquí se presenta una inversión de la acepción del término “regar”. Tomando en cuenta que el poema ocurre en un huerto (“nuestro huerto”) reparamos solo en la primera acepción de “regar” que es “Esparcir agua sobre una superficie, como la de la tierra, para beneficiarla, o la de una calle, una sala, etc., para limpiarla o refrescarla.” (La Real Academia de la Lengua Española, 2021). Aquí ocurre lo contrario, en parte. Aquí el huerto no va a ser beneficiado por la amargura del poeta. De esa manera, la acepción de “regar” se invierte: ya no es una acción beneficiosa sino pernicioso. Este verso revela el rostro terrible del desamor; la amargura, con su dolor y enojo implicados en el acto destructivo del amor representado por la destrucción parcial del huerto. En el mismo verso, antes de la amargura, se encuentra el elemento de la sal. Su presencia podría interpretarse desde una perspectiva retórica y nos encontraríamos frente a la figura de la sinécdoque donde sal (parte) representaría al todo que serían las

lágrimas. Tal lectura sería válida y coherente pues el poema también aborda el dolor del desarraigo amoroso. Sin embargo, para analizar esta parte del verso vamos a considerar el estudio antropológico de la sal realizado por el investigador alemán Bernhard Wörrle (1999). A través de un estudio de campo y de referencias a los mitos prehispánicos el investigador llega a ciertas conclusiones sobre el uso popular de este elemento. Mencionaremos solo la necesaria para nuestro trabajo, y es la siguiente: la sal es un elemento ambivalente. Es decir, puede tener un valor positivo o negativo, beneficioso o pernicioso. ¿Qué valor tiene este elemento en el poema? Consideramos que un valor negativo. Pero antes de desarrollar esta afirmación veamos las implicancias de verter sal. Verter sal en la tierra es volverla estéril. Por otra parte, verterla en el umbral es echarle mala suerte a ese lugar. Por último, verterla es una protección frente a los malos espíritus. Al resentimiento, al desengaño y a la amargura que experimenta el locutor del texto correspondería el valor pernicioso de la sal. El poeta le desea mal a la persona que amó y que tal vez aún ama. Esto es terrible, pero muestra con verdad las pasiones oscuras de la ruptura amorosa. Es significativa la alusión al uso popular de la sal puesto que esa referencia se condice con el carácter colectivo y popular de la identidad del poeta. Volvamos a la expresión metafórica “regar con sal y amargura”. El empleo de esta figura hace referencia al dolor emocional del locutor por la ruptura amorosa y al mismo tiempo muestra su resentimiento. En el empleo de esta figura hay la intención de producir un efecto en el lector: sugerir en el receptor la idea de que la ruptura amorosa produce dolor y ese dolor la acción de destrucción. Además, así como se riega (léase da) agua a la tierra del mismo modo se brinda sal y amargura. En gran medida la ruptura amorosa implica hacer, en este caso deshacer. El locutor del poema deshace su amor.

Otra expresión metafórica encontramos en el inicio de la segunda estrofa: “Pues si otro sembrar ansía” donde se infiere que en la pasión amorosa está implicada la acción

de sembrar, es decir, de iniciar algo. Y ello debe ser alimentado con el propio ser. Por eso, el verso siguiente dice: “derrame sangre en su suelo”. Aquí hallamos dos metáforas. La sangre representa a la vida y el suelo a la relación amorosa. Para Rose amar es entregar la vida, es verterla en el huerto del amor. Por eso, el poeta derramó su sangre en ese suelo. Mencionar el suelo, es referirse a un espacio. Para el poeta el amor está vinculado al espacio. En este caso un espacio preciso y delimitado: un huerto. Natural y cultural al mismo tiempo, el huerto es una fuente de vida porque en su tierra echan raíces los vegetales y las flores. Espacio cerrado, construcción vital, su existencia requiere del cuidado y la atención de la pareja (“nuestro huerto”). A este espacio el poeta le ha dado su sangre, le ha dado su vida, por eso dice en el penúltimo verso: “que a mí me costó la mía”. El uso del verbo “costó” está asociado a algo que ocasiona cuidado, desvelo, perjuicio, dificultad, etc. (La Real Academia de la Lengua Española, 2021). El huerto, que es en gran medida la experiencia amorosa, está vinculado a sacrificios.

El poema finaliza así: “la rosa que yo me llevo”. El amador va a dejar el huerto. Esa acción implica dos hechos. Primero, llevarse consigo un recuerdo de ese huerto, en este caso una rosa. Esa rosa representa la memoria de esa relación amorosa. (Esa rosa se va a presentar de modo ulterior en la “Sexta canción” en la forma de la roja orquídea.) Segundo, irse del huerto implica morir. Por eso cuando el locutor se aleje de ese lugar será un hombre muerto (“Antes de morirme”). El poeta va a irse de ese espacio, de ese suelo, de esa tierra, va a irse en contra de su voluntad, se convertirá en un hombre sin un lugar en el mundo, será un hombre sin tierra, será un desterrado. La “Segunda canción” trata sobre el destierro de un hombre que ama y que ha perdido el amor, que ha perdido el espacio del amor, su dolor, su ira, su congoja se presentan en ese adiós desgarrador y tal experiencia es equiparable a la muerte o, mejor dicho, es la muerte. A partir de este poema se establece en el libro la isotopía de la muerte. A partir de aquí el poeta es

consciente de ella y esa consciencia se desplegará posteriormente en los poemas hasta la fatalidad de la hora final. Por eso, los versos finales de la “Tercera canción” dicen:

quiero morir tocando  
el extremo más dulce de la tierra

Además de la consciencia de la muerte, se encuentra su cercanía. La segunda estrofa de una poesía titulada “*Yaraví*” canta con agudeza esa consciencia y esa cercanía:

Pero puedo morirme sin decírtelo.  
Y yo voy a morirme sin decírtelo.

Lo que es posibilidad al principio se convierte luego en certeza. Tal certeza provoca en el poeta la ilusión de sí mismo ya muerto. “Geografía implacable” titula Rose a una poesía cuya parte final canta esa ilusión:

Si me muero, buscadme  
en las altas montañas.  
Cual un ave sombría  
me hallaréis en la nieve  
largamente dormido.

En la muerte, el poeta es un ave sombría, un ave solitaria. Conforme a esto, “dormido” significa la muerte solitaria, la muerte en las sombras. El ave, que es el poeta, congregará a los hombres en las altas montañas para hallar su cuerpo muerto. Alta es la consciencia de la muerte que permite imaginar la localización precisa del poeta. Desde la

“Primera canción” e incluyendo títulos como “Yaraví”, “Égloga tarda”, “Geografía implacable” y “Sexta canción” se emplean verbos en futuro: “dirán”, “habrá”, “será”, “hallaréis”, “encontrarás”, “moriré” y “cortarás”. La consciencia se vuelve certeza. La certeza proviene del conocimiento que tiene el poeta de sí mismo, de ellos y de ella. Por eso, la palabra del poeta se refiere a lo que aún no ha sido, a lo que se aproxima y tendrá lugar. La palabra del poeta se refiere al porvenir. En ese porvenir está la muerte. Los últimos versos de esta poesía dicen:

Sin saber si me han muerto de la mar las nostalgias,  
o la gran marejada que desata su olvido.

Las nostalgias convergen en una sola: nostalgia de ella, nostalgia de ese espacio del amor que era el huerto. Olvido significa dejar de tener afecto por alguien. El poeta que ha sido olvidado experimenta la nostalgia. Ambos hechos, olvido y nostalgia, provienen de la muerte. La consciencia de esta concluirá en la “Sexta canción” cuando el poeta exhorte a la propia muerte que corte su vida: “Ya no vaciles, corta/ el hilo de mi sangre”. Los versos referidos antes de la última poesía del libro son consciencia del fin, pero también son su anuncio. La “Segunda canción” es capital porque principia el tema de la muerte, estableciendo las causas y las implicancias de esta.

### **La inventio**

La cosmovisión que subyace a este texto y que conecta el tema amoroso con la muerte guarda relación con el análisis de los anteriores poemas. Ya hemos señalado que el tema del desarraigo amoroso se desarrolla en el texto. Aquí se destaca la idea del amor como un espacio. Como vimos en el análisis de la “Tercera canción” Rose concibe a la amada

como un espacio ya sea natural o cultural. Pero no solo la persona amada es concebida así. También lo es el propio amor. Rose concibe el amor como un espacio. Amar es la experiencia de un espacio. En este caso el espacio cerrado del huerto. De ese espacio, al que le ha entregado su existencia, va a partir. Esa partida se interpreta como la ruptura amorosa de parte de la amada, y algo más: morir. Como ya hemos señalado, cuando el locutor del poema deje el huerto será un hombre sin un lugar, será un hombre sin el arraigo del amor. Tal experiencia equivale a la muerte (“Antes de morir”). Así, para Rose la muerte es la ruptura amorosa. Es alejarse del ser amado. Y en este caso significa alejarse del espacio amoroso que es el huerto. Morir es separarse de ese espacio querido. Esa separación involuntaria se llama destierro. Para Rose la muerte es el destierro. En una de sus primeras poesías que lleva por título “Asesinado en el destierro” lo dice de modo casi explícito y con tono sentencioso: “Morirse en el destierro / eso es morirse.” Cuando el hombre del poema se alejó del huerto será un hombre sin tierra, será un desterrado, eso es la muerte para el poeta.

Planteamos, a partir de lo dicho, que la poética de Juan Gonzalo Rose en “Simple canción” concibe a la muerte como un destierro, pues el amor es concebido como un espacio. Amor y muerte se vinculan de esta manera: a partir de la concepción de amor como espacio, se erige la concepción de la muerte como destierro. El autor abordará el tema del amor, con su consciencia personal de la muerte. El fin mortal y su carácter terrible se anularán en la “Sexta canción” debido a que el poeta también posee la consciencia de que su escritura, en tanto testimonio del amor, perdurará más allá del hecho irrefutable de la muerte. Amor, muerte y poeta, nociones claves del libro, dialogan entre sí.

### 3.2.3.2. Análisis interdiscursivo de los poemas “Segunda canción” y “Yaraví”

“Segunda canción” y “Yaraví” coinciden en que ambos abordan el tema de la muerte. Además, emplean un locutor personaje que se dirige a un alocutario representado. Sin embargo, en “Yaraví” hay un mayor desarrollo del locutor pues posee más matices. La voz poética se despliega desde el modo afirmativo, interrogativo e imperativo. En cambio, en “Segunda canción” se emplea básicamente el modo afirmativo. En ambos poemas, el alocutario representado es la amada, sin embargo, mientras en “Yaraví” este aspecto es más palmario (“decírtelo”, “sientes”, por ejemplo), en “Segunda canción” la marca del alocutario representado es más sutil: “nuestro huerto”. En cuanto a la elocutio, en la “Segunda canción” predomina el campo figurativo de la metáfora mientras que en “Yaraví” se privilegia el de la sinécdoque.

En ambos poemas hay la conciencia de la muerte. En ambos la noción de muerte está relacionada a la amada. En “Segunda canción” esa conciencia se presenta así: “Antes de morir quiero”. Aquí, como hemos señalado, partir del huerto implica morir. En “Yaraví”, el locutor personaje también es consciente de la muerte y esta se relaciona al desencuentro entre el poeta y la amada: “Y si al errar en la respuesta (...) / moriré/ de nuevo”. En ambos poemas, además, se reafirma el carácter popular de la figura del poeta. Como ya hemos señalado, en la “Segunda canción” notamos este rasgo en la expresión “regar con sal” pues manifiesta el uso popular de tal elemento. En “Yaraví” la reafirmación del carácter popular se da a través del empleo del término “yaraví” en el título. Tal término nos recuerda al poeta Mariano Melgar y a su poesía de corte popular. Por último, ambos poemas, presentan el contexto del huerto. Mientras que en “Segunda canción” se presenta de modo expreso: “nuestro huerto”, en “Yaraví” se presenta a través de la figura de la sinécdoque donde la yedra (parte) representa a un todo, que es el huerto.

Espacio natural y cultural al mismo tiempo, espacio cerrado, construcción vital, el huerto es el lugar del amor del poeta, es el lugar de las nostalgias, es el lugar que resguarda al poeta de las sombras de la muerte.

## CONCLUSIONES

1. El tópico del poeta está presente en “Simple canción”, como hemos podido constatar a través del análisis retórico de los metapoemas “Primera canción” y “Sexta canción”, que abordan la creación poética de un modo global pues en ambos hay concepciones sobre el poeta, la obra y el lector. Por una parte, el poeta se presenta a sí mismo como un hombre que representa el sentir de la experiencia amorosa de la humanidad. La obra se concibe como autónoma del creador, a través del predominio de la figura retórica de la personificación, y está dirigida a la memoria de los lectores enmarcada en la experiencia estética. El lector ideal que se configura es aquel que ha vivido la pasión del amor.
2. En los poemas de “Simple canción” los temas del amor y la muerte dialogan entre sí. En cuanto al amor, la experiencia de esta pasión implica la participación del cuerpo y el alma. El cuerpo se presenta como el espacio donde discurre el alma. El amor se concibe como experiencia del espacio, que se presenta de modo más concreto en la figura del huerto. A partir de la concepción espacial del amor, se establece la concepción de la muerte. Si el amor es el espacio concreto del huerto, la muerte es el destierro de ese lugar.
3. Consideramos que la figura del poeta enmarca al poemario y a sus temas capitales que son el amor y la muerte. Por una parte, el tópico del amor es abordado a lo largo del libro desde la experiencia individual del poeta. El tópico del amor se desarrollará en los matices de la ilusión, el erotismo, la nostalgia, el dolor de la separación. Por otra parte, la muerte se desarrollará como conciencia hasta la “Sexta canción” donde será acto. Sin embargo, el acto de morir será

menor porque el poeta tiene conciencia de que su obra, que es su testimonio de amor, prevalecerá.

## BIBLIOGRAFÍA

### A) BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Rose, Juan Gonzalo. (1960). *Simple canción*. Lima: Eds. de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

..... (1972). *Simple canción*. 2da edición. Prólogo de Luis Fernando Vidal. Lima: Cuadernos del Hipocampo.

..... (1980). *Camino real*. Prólogo de César Lévano. Lima: Voz de orden.

..... (1974). *J. G. Rose: Obra poética*. Prólogo de Alberto Escobar. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

..... (2007). *Obra poética*. Prólogo de Esther Castañeda. Lima: INC.

..... (2015). *Antología poética*. Selección de Gryzel Matallana Rose. Prólogo de Marco Martos. Lima: Ediciones SM.

..... (1984). “Camino hacia mi poesía”. En: Revista Cantuta 10/11, pp. 9-15.

### B) BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

#### 1. Artículos y ensayos sobre Juan Gonzalo Rose

ALVAREZ ROSALES, Anderson Josué, (2019). “La poética de Juan Gonzalo Rose: Análisis retórico de Retorno-círculo y Convalecencia”. En: *Metáfora*, N° 3, Lima; pp. 1-19.

- ÁVALOS GUERRA, Luis Beltrán, (2019). “El tópic de la mujer-naturaleza a través de dos poemas de Simple canción de Juan Gonzalo Rose”. En: *Metáfora*, N° 3, Lima; pp. 5-21.
- BENDEZÚ, Francisco. (1984). “Requiem para Gonzalo”. En: *Revista Cantuta* 10/11, pp. 60-63.
- CORNEJO POLAR, J. (1988). “La poesía de Juan Gonzalo Rose”. En: *Estudios de literatura peruana*. Lima: Universidad de Lima y Banco Central de Reserva del Perú.
- DELGADO, Washington. (2003). “Un hombre bueno, cortés, amable, generoso”. En: *Martín*, 6, Año III Lima; pp. 83-85.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. (1981). “Rose. Camino del canto”. En: *Dominical*, Lima; pp. 18.
- ..... (1990). “De la belleza a la sabiduría”. En: *Dominical*, Lima; pp. 17.
- ..... (2003). “Juan Gonzalo Rose y la renovación de la Poesía Peruana”. En: *Martín*, 6, Año III Lima; pp. 31-33.
- ..... (2007). “Las voces múltiples: El universo poético de Rose”. En: *Dominical*, Lima; pp. 17.
- HINOSTROZA, Rodolfo. (1983). “Juan Gonzalo Rose: su voz. Una cierta imagen”. En: *El observador*, Lima; pp. 1-2.
- LÉVANO, César. (1980). “El camino de un poeta”. En: *Camino real de Juan Gonzalo Rose*. Lima: Voz de orden; pp. 9-26.

- ..... (2003). “Imágenes de Juan Gonzalo”. En: Martín, 6, Año III. Lima, pp. 19-29.
- MARTOS, Marcos. (1980). “Juan Gonzalo Rose, poeta nacional”. En: Caballo Rojo. Lima, pp. 6-7.
- ..... (1984). “Vallejo y Rose”. En: Caballo rojo. Lima, pp. 2.
- ..... (2003). “Apostillas a la obra poética de Juan Gonzalo Rose”. En: Martín, 6, Año III. Lima, pp. 35-40.
- PANTIGOSO, Manuel. Juan Gonzalo Rose: El desbrozo de la realidad humana y social. En: Crónica cultural. Año III, N°139. Lima: 1983.
- PIMENTEL, Jorge, (2003). “Juan Gonzalo y yo: Entre el solsticio y el rayo de la orquídea”. En: Ideele, N° 155, Lima; pp. 57-60.
- PIMENTEL, Jerónimo, (2005). “El candor es una emoción desprestigiada”. En: Revista QueHacer, N° 152, Enero-Febrero, Lima; pp. 114-116.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (2014). “Rose en un libro de transición”. En: La luz tras la memoria. artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945 -1965). Tomo I. Lima: Lápix editores; pp. 267 269.
- SANCHEZ LEÓN, Abelardo (1976). “Juan Gonzalo Rose o el elogio de la palabra”. En: Variedades. Lima; pp. 18.
- SOLOGUREN, Javier. (1976). Al andar del camino. “La poesía del 50: Juan Gonzalo Rose”. En: La imagen (La prensa); pp. 22.
- UCEDA PAREDES, Amer Sebastián, (2019). “La presencia del otro-nativo en Las comarcas (1964) de Juan Gonzalo Rose”. En: Metáfora, N° 3, Lima; pp. 1-24.

VALCÁRCEL, Gustavo. (1991). "Líneas humanas de Juan Gonzalo Rose". En: La república, Lima; pp. 9.

VALCÁRCEL, Gustavo. (1984). "Nuevamente, Gonzalo". En: Revista Cantuta 10/11, pp. 35-37.

VÉLEZ MARQUINA, Elio. (2003). "Los ritmos de base semántica y fonológica en Juan Gonzalo Rose". En: Martín, 6, Año III. Lima, pp. 65-69.

## 1. Antologías

ESCOBAR, Alberto. (1965). Antología de la poesía peruana. Lima: Ediciones Nuevo Mundo; pp. 183-187.

ESCOBAR, Alberto. (1973). Antología de la poesía peruana: Tomo I Lima: Peisa; pp. 173-178

MARTOS, Marco. (1993). *Documentos de literatura I, La generación del cincuenta. Antología poética de la promoción 45/50*. Contribución bibliográfica de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima: Masideas; pp. 9-24.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. (1984). *De Vallejo a nuestros días*. Lima: Ediciones Edubanco; p.185-189. (Poesía peruana. Antología general, tomo III).

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. (1994). *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú; pp. 592-597.

SOLOGUREN, Javier. (1964). *Biblioteca de Cultura Peruana Contemporánea. Poesía*.  
Lima: Ediciones del Sol; pp. 173-176.

TAMAYO VARGAS, Augusto. (1970). *Nueva poesía peruana: Antología*. Barcelona:  
Eds. Saturno; pp. 65-75.

## 2. Entrevista a Juan Gonzalo Rose

BARALIA O'CONNELL, Matilde (1981). *Conversaciones con Juan Gonzalo Rose*. En:  
*Revista Variedades*, Lima; pp. 14-15.

BARRIOS DE LA FLOR, Armando (1977). *Juan Gonzalo Rose: el poeta cantor*. En:  
*Revista Variedades*, Lima; pp. 22-23.

CHIRINOS A., Eduardo (2013). *Juan Gonzalo Rose: “Yo no concibo que un poeta se  
vaya a París a estudiar semiótica”*. En: *Hojas sin tallos: entrevistas y comentarios  
1981-1988*, Lima: Mesa Redonda; pp. 24-27.

ESPINOZA HARO, Nilo y MORA, Tulio. (1970). “*Juan Gonzalo rose, un huracán entre  
los fieles*”. En: *Estampa*, Lima; pp. 2.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. (1976). “*Rose, el poeta jubilado*”. En: *Dominical*, Lima;  
pp. 20.

HEREDIA, Julio. (1982). “*Aun puedo entrar por la puerta de la felicidad*”. En: *Quehacer*,  
Lima; pp. 108-117.

HILDEBRANT, César, (1980). “*No he conocido lo que es la verdadera felicidad*”. En:  
*Caretas*. N° 591: 26-31.

### C) BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ALBALADEJO, Tomás. (1990). *Retórica*. Madrid: Síntesis.

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

ARDUINI, S. y DAMIANI, M. (2010). *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom.

ARISTÓTELES. (2000). *Poética*. Traducción de Salvador Mas. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

CORNEJO POLAR, J. (1988). *Estudios de literatura peruana*. Lima: Universidad de Lima / Banco Central de Reserva del Perú.

DELGADO, Washington. (1984). *Historia de la Literatura Republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay Perú.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. (1948). *La poesía lírica española*. Barcelona: Editorial Labor.

FALLA, Ricardo – LUZ CARRILLO, Sonia. (1988). *Curso de la realidad. Proceso poético 1945-1980*. Tomo I. Lima: Ediciones poesía.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (1996). *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson*. Lima: Latinoamericana Editores.

..... (2012). *El poema argumentativo de Washington Delgado*. Lima: Fondo Editorial de la UNASAM.

..... (2005). *La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la UNMSM.

GARCÍA-DEBOYA, Carlos (2012). *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima: Grupo Pakarina.

GAZZOLO, Ana María. (2019). *La década del 50 y el signo de la diversidad*. En: Historia de las Literaturas en el Perú, volumen 4, Poesía peruana: Entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX. Lima: Fondo Editorial La Católica.

GRIMAL, Pierre. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.

GUTIÉRREZ, Miguel. (1988) *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Ediciones Sétimo ensayo.

HIGGINS, James. (1993). *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres; pp. 129-149.

LAKOFF, George y Johnson, MARK. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

LINO, Luis Eduardo. (2015). “Constantes y tendencias métricas: el ritmo en Poemas (1958) de Carlos Germán Belli”. En: Letras, N.º 123, Volumen 86; pp. 83-104.

LUJÁN, Ángel. (2018). *Poesía neopopular: géneros y estructura en “El gentil y los olivos” de Juan Rejano*. En: Lyra mínima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.

OLLÉ, Carmen. (1983). *Aproximación a tres generaciones*. Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

PANIAGUA, Cecilio, (2010). “La psicología de la nostalgia”. En: Dendra Médica. Revista de humanidades, N° 9, Madrid, Volumen 1; pp. 39-48.

PAOLI, Roberto, (2007). “Una visión lúcida y desencantada”. En: DREYFUS,

PAZ, Octavio. (1985). *Las peras del olmo*. Bogotá: Seix Barral.

..... (2001). *La llama doble*. Bogotá: Seix Barral.

PENAS IBAÑEZ, Azucena (2002). “Adjetivación lingüística y epítesis retórica: un enfoque semántico”. En: Revista Española de Lingüística, N° 32, Volumen 2; pp. 555- 590.

RUPÉREZ, Ángel (2007). *Sentimiento y creación*. Madrid: Editorial Trotta.

SOBREVILLA, David, (2007). “La poesía como experiencia. Una primera mirada a la *Poesía Reunida 1949-1983* de Blanca Varela”. En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...*(vid.supra), pp. 52-58.

WORRLE, Bernhard, (1999). *De la cocina a la brujería. La sal entre los mestizos*. Quito: Ediciones ABYA-YALA.

#### **D) FUENTES ELECTRÓNICAS**

ÁNGELES, César. (2000). “Juan Gonzalo Rose *ars poeticae*: infancia, utopía y revolución”. [http://www.ciberayllu.org/Ensayos/CAL\\_Rose.html](http://www.ciberayllu.org/Ensayos/CAL_Rose.html).

Consultado el 14 de febrero del 2020 a las 20 horas.

ESCRIBANO, Pedro. (2008). “Juan Gonzalo Rose, el poeta existe.” Recuperado de: <http://www.larepublica.com.pe/content/view/203319/28/>

*La Real Academia de la Lengua Española*, (2021). <http://www.rae.es/rae.html>.

Consultado el 10 de noviembre del 2021 a las 20 horas.

CABRERA JUNCO, Jaime. (2020). “Los exilios del poeta Juan Gonzalo Rose”.

<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/los-exilios-del-poeta-juan-gonzalo-rose/>.

Consultado el 10 de febrero del 2021 a las 10 horas.