

La poesía de Wáshington Delgado. Una aproximación a *Para vivir mañana* (1959)

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN
Departamento de Literatura

La denominada Generación del 50 significó una renovación profunda en el ámbito de la poesía peruana porque posibilitó la asimilación de los aportes del simbolismo francés, del surrealismo y de la poesía española de la Generación del 27, a través de una reflexión profunda sobre la modernidad y la identidad nacional; en ese sentido, los poetas de los años cincuenta redescubrieron a César Vallejo y vivieron un contexto signado por la posguerra y la difusión del pensamiento existencialista.

Jorge Eduardo Eielson empieza escribiendo poemarios como *Reinos* (1945), donde, influido por Rilke y Mallarmé, vislumbra los límites de la escritura y asocia a ésta con la música en su búsqueda de trascendencia. Carlos Germán Belli, por su parte, se sumerge en una búsqueda incesante de un lenguaje que dé cobijo tanto a la tradición como a la ruptura y pergeña una obra bañada tanto de giros clasicistas como de imágenes de vanguardia. Blanca Varela se nutre de las fuentes de los simbolistas franceses y construye, a veces, un locutor masculino para hablar de la fragmentación de la subjetividad en el mundo contemporáneo. Alejandro Romualdo empieza escribiendo *La torre de los alucinados* (1951) y luego avanza hacia una lírica de corte político, donde se sienten los influjos de Pablo Neruda y de la concepción de *littérature engagée*, nacida a partir de ciertas premisas existencialistas. Javier Sologuren construye una escritura donde la imagen es muy poderosa; procede por acumulación de tropos y cultiva una poética deudora no sólo de los principios de Mallarmé (la poesía debe sugerir y no mostrar), sino de una atmósfera que nos lleva a las orillas del surrealismo, donde lo onírico y el erotismo se constituyen en una crítica de la modernidad. Juan Gonzalo Rose se inicia bajo la luz del compromiso político y luego llega a una escritura cercana a la música popular que medita sobre la historia del Perú y la violencia que en ésta reina; sin embargo, en su poesía, como diría Octavio Paz,

«amar es combatir», es decir, el amor resulta per se una crítica de la deshumanización y posibilita la búsqueda de una sociedad donde el ser humano realice sus plenas posibilidades. Pablo Guevara es el buscador de nuevas vías, amplía el léxico del poema y trae la lección de Ezra Pound y T.S. Eliot para cultivar una poesía polifónica, narrativa y experimental.

¿Cómo se sitúa Washington Delgado (1927-2003) en el magma de los poetas de los años cincuenta? Profesor universitario, crítico literario y gran lector, el autor de *Para vivir mañana* (1959) se nutrió de la lírica española. Obras de Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Antonio Machado, Pedro Salinas y Federico García Lorca llenaban sus anaqueles; sin embargo, supo insuflar de nueva vida los aportes de los poetas hispánicos. Hay tres rasgos relevantes de la escritura de Delgado:

- A) *Un acercamiento a la oralidad.* De la misma manera que Rose, Delgado consideraba que la poesía debía estar próxima al lenguaje oral y a la canción popular. Si admitimos, con Antonio Cornejo Polar, que la literatura peruana es un polisistema, entonces, en este caso, el sistema de la literatura «ilustrada» está asimilando creativamente elementos de las literaturas populares.
- B) *La conciencia crítica que lo lleva al abordaje de temas políticos sin descuidar el plano formal del poema.* Una de las lecciones que se puede extraer de la lírica de Delgado es que la temática política no debe implicar el descuido del afinamiento del texto poético desde el punto de vista estructural. Allí se halla una enseñanza de Vallejo para quien la poesía política era sobre todo un oficio e implicaba una búsqueda constante de un nuevo lenguaje.
- C) *Una reflexión escéptica acerca de la historia del Perú.* Delgado considera que ésta es un conjunto de muertos y en ese sentido su reflexión es hermana de la realizada por Julio Ramón Ribeyro en sus relatos. Cuentos como «El banquete» o «Alineación» pueden emparentarse con poemas como «Historia del Perú» o «¿Nunca nos libertaremos?», debido a que enfatizan que el fracaso del proyecto de nación ha sido una constante en la historia republicana del Perú.

1) PRIMERA APROXIMACIÓN A *PARA VIVIR MAÑANA* (1959)

Este libro se publicó un año después de *Edición extraordinaria* (1958), de Alejandro Romualdo y evidencia la influencia de la concepción de literatura comprometida de cuño existencialista. Tanto en *Para vivir mañana* como en *Edición extraordinaria* se advierte el influjo de la poesía de Neruda; en aquél, aparece un poema que se llama «Residencia en la tierra», y en el libro de Romualdo percibimos el tono épico de *Canto general*.

Para vivir mañana está estructurado en cinco partes¹ («Camino de perfección», «Las buenas maneras», «Historia del Perú», «De hoy para mañana» y «La vida nueva») y allí predomina la isotopía de la muerte, pues varios poemas remiten a ésta de modo irrefutable desde los paratextos (los títulos de algunos poemas): «La primavera desciende sobre los muertos» y «Los muertos», por ejemplo. La mencionada isotopía lucha contra otras: la del cuerpo y la del lenguaje; por eso, podemos afirmar que la muerte triunfa sobre la dimensión corporal y las potencialidades expresivas del ser humano.

2) ANÁLISIS DEL POEMA «HISTORIA DEL PERÚ»

Leamos el texto:

No hay un pasado
Sino una multitud
De muertos.

No hay incas ni virreyes
Ni grandes capitanes
Sino un ciento
De amarillos papeles
Y un poquito de tierra.

Un señor hubo y decía
A sus esclavos: El oro es bueno
Y Dios está en el cielo.

¹ Manejamos la edición de *Un mundo dividido*. Lima, Casa de la Cultura del Perú. 1970.

Un soldado hubo y decía
A quien le oyera:
Mato porque me pagan
Y no sé lo que es el cielo.

Pero ésta no es una historia
Sino veinte palabras
Que nada dicen.

Haremos una segmentación textual, luego precisaremos las figuras literarias para llegar a la ideología que subyace al poema, pues se trata de partir de la *dispositio*, luego analizar la *elocutio* y concluir, posteriormente, con el abordaje de la *inventio*. Nuestra óptica subraya la pertinencia de una retórica como teoría general textual y se distancia de las perspectivas que la reducen a una simple teoría de la *elocutio*; asimismo, discrepamos de las concepciones que ven a la metáfora como un simple desvío en relación con la norma. Pensamos que la figura constituye un universal antropológico de la expresión que es redireccionado por cada cultura o subcultura de acuerdo con los propios intereses y universo de valores; es decir, *el hombre es un ser metafórico por naturaleza*, pero cada giro metafórico o metonimia o sinécdoque adquiere un cierto sentido de acuerdo con su inscripción en uno o más campos retóricos.²

2.1) La *dispositio*

Tomando en cuenta la repetición de algunos versos,³ podemos dividir el poema de la siguiente forma:

² El campo retórico «es la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación». ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000, p. 47. Hay campos retóricos muy generales como el de la cultura occidental, y otros más específicos como el de la cultura andina.

³ Las dos primeras estrofas empiezan con la expresión «No hay». Las dos siguientes comienzan con dos expresiones muy similares entre sí: «Un señor hubo» y «Un soldado hubo», respectivamente. La última estrofa es independiente por la presencia del conector de contraste «Pero» y porque establece una conclusión.

- a) *Primer segmento*: constituido por las estrofas 1 y 2. *Título*: el pasado como sinónimo de muerte en el Perú.
- b) *Segundo segmento*: compuesto por las estrofas 3 y 4. *Título*: el ansia desmedida de riqueza como evidencia de la deshumanización del hombre.
- c) *Tercer segmento*: formado por la estrofa 5. *Título*: las limitaciones expresivas del poema.

Desde el punto de vista de la *dispositio*, el título como paratexto cumple un papel esencial; por eso, «Historia del Perú» porta la visión del poeta acerca de un espacio geográfico imaginado por él, pero que adquiere sentido respecto del campo retórico de las culturas peruanas. Si entendemos que nuestra literatura es un polisistema,⁴ el autor textual ha decidido dar su versión acerca de nuestra historia. Wáshington Delgado desea que la poesía participe en un diálogo acerca del fracaso del proyecto del Perú como nación y, en ese sentido, su discurso entra en diálogo con las ciencias sociales y, en particular, con el discurso de Jorge Basadre debido a que él ha señalado que la promesa de la vida peruana no se ha materializado en nuestra vida republicana. Asimismo, el poema dialoga, a partir del título, con las crónicas coloniales y, en particular, con aquellas que han denunciado la violencia que preponderó en la Conquista española.

2.2) La *elocutio*

Arduini ha planteado que existen seis campos figurativos (la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la repetición, la antítesis y la elipsis), los cuales constituyen ámbitos cognitivos que permiten la organización conceptual del mundo. Las figuras retóricas se sitúan al interior de cada uno de esos campos. Por ejemplo, la personificación está incluida en el de la metáfora; en cambio, el oxímoron integra el de la antítesis.

Es indudable que el campo figurativo esencial del poema es la *antítesis*⁵ y ello revela una tendencia argumentativa que se manifiesta en la siguiente estructura:

⁴ Según Antonio Cornejo Polar, tres sistemas constituyen la literatura peruana: el de la literatura «ilustrada» en castellano, el de la literatura popular en castellano y el de las literaturas aborígenes. En ese sentido, hablamos de un polisistema. Cf. ANTONIO CORNEJO POLAR. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima. CEP, 1989, p. 175 y ss. Se trata de «La literatura peruana: totalidad contradictoria», texto de 1982.

⁵ Y obviamente la figura retórica de la antítesis (inmersa en el campo figurativo del mismo nombre) es la predominante.

no es a sino b; hubo c; por eso, no es d sino e lo que escribo

Donde a = pasado (incas o virreyes); b = muertos o amarillos papeles o un poquito de tierra; c = ansia de riqueza y poder; d = historia, y e = veinte palabras que nada dicen. En otros términos, no hay pasado ni incas ni virreyes, sino un conjunto de muertos; hubo ansia de riqueza y poder en el Perú; por lo tanto, no es una historia lo que el poeta escribe, sino veinte palabras que no comunican nada.

Organizar conceptualmente el mundo a partir de la antítesis significa entender que el Perú es un espacio lleno de contradicciones, conflictos, violencia y marginación. El poema se inscribe en el campo retórico específico de la denominada Generación del 50 y muestra cómo los escritores de aquella época veían como una necesidad imperiosa la de iluminar el sentido del pasado del Perú, hecho que se puede percibir en la poesía de Juan Gonzalo Rose, Alejandro Romualdo y Gustavo Valcárcel, entre otros.

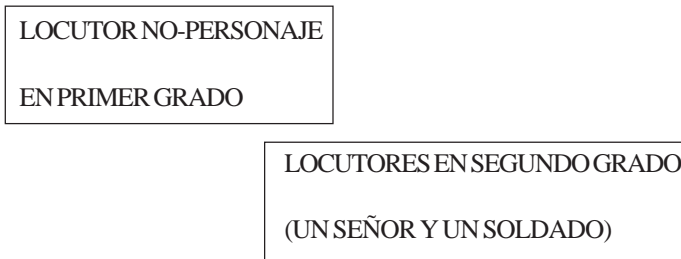
Otro campo figurativo fundamental es el de la *metonimia* que se observa en la segunda estrofa: «No hay incas ni virreyes/ ni grandes capitanes/ sino un ciento/ de amarillos papeles / y un poquito de tierra». Nos estamos refiriendo a la figura retórica de la metonimia de efecto («un ciento de amarillos papeles») en vez de causa (olvido de nuestros documentos históricos) que se halla inscrita en el ámbito cognitivo antes señalado. ¿Qué significa, desde el punto de vista conceptual, hablar de esa manera? Implica referirse a la escritura desde la esfera de la escritura y subrayar la necesidad de abordar el estudio riguroso del pasado del Perú. La idea de que hay sólo un pedazo de tierra enfatiza que alguien se ha apoderado ilícitamente de un espacio geográfico y ello causa, en el locutor, una sensación de desarraigo.

El tercer campo figurativo presente en el poema es el de la *repetición*, que se observa en la aliteración: «una multitud de muertos»; sin embargo, dicho estilema no puede ser entendido como un simple desvío respecto de la norma, sino que materializa una forma muy particular de organizar el mundo. El locutor percibe que la muerte es, en el Perú, un suceso colectivo; cuando muere un individuo, fenecen muchísimas personas.

2.3) Los interlocutores en el poema

En el texto se manifiesta un locutor no personaje que se dirige a un alocutario no representado; por lo tanto, se trata de un perspectiva «objetivista» e impersonal a la manera de un historiador que trata de tomar distancia de su objeto de estudio, aunque es evidente que el poema es una ficción y, como tal, construye un referente imaginario que, no obstante, establece relaciones con los referentes reales sin que pierda su condición ficcional.

Este locutor no-personaje en primer grado presenta a dos actores: un señor y un soldado que se constituyen en *locutores en segundo grado* (el primero es no-personaje, pues habla de modo impersonal y el segundo es personaje porque emplea el yo) que se dirigen a ciertos posibles alocutarios (en el primer caso, los esclavos y en el segundo, cualquier persona). Veamos el siguiente esquema:



¿Qué acción quieren producir los locutores en segundo grado en sus posibles alocutarios? El señor desea que sus esclavos queden convencidos de que él es una persona muy religiosa, pero que a la vez la riqueza (el oro) debe pertenecer al Dios de los cristianos; es decir, pretende que los esclavos se sometan a él plenamente. El soldado, por el contrario, ansía que cualquier oyente sepa que él es un mercenario (mata por dinero); en otras palabras, quiere que sus receptores asuman que el dinero es el único fin de la existencia humana.

2.4) La *inventio*

Hemos visto que los temas de la muerte y de la historia del Perú se desarrollan en este poema; sin embargo, resulta pertinente preguntarse sobre la visión del mundo que subyace a este último.

El pasado en el Perú es sinónimo de muerte constante y los documentos históricos parecen apolillarse en los anaqueles de la biblioteca. Han predominado dos actitudes en nuestro país: la del señor esclavista que utiliza la religión para amansar cualquier tipo de rebelión y la del mercenario que mata por dinero. La poesía —dice el poeta muy escépticamente— no pueda dar idea cabal de la historia del Perú, pues las palabras tienen profundas limitaciones para expresar los sentimientos y las ideas.

Nos han despojado del oro y de nuestras tierras sobre la base del empleo de la violencia. Esa sensación de desarraigo se deja percibir en el poema de manera nítida. Por eso, Delgado comparte con Ribeyro una visión muy desencantada de nuestra historia.

3) REFLEXIÓN FINAL

Permítaseme terminar este artículo con una reflexión muy personal acerca de Wáshington Delgado porque tuve la suerte de ser uno de sus alumnos en las aulas de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. No sólo fue un hombre de una enorme erudición y sensibilidad, sino que estimuló en mí, de modo permanente, mi vocación por la investigación literaria. Tenía un humor y sencillez verdaderamente admirables, y es difícil pensar que se haya ido para siempre.

Como decía Antonio Machado, «la crítica es un acto de amor» y quisiera que mi análisis de la poesía de Wáshington Delgado sea sobre todo un homenaje que un alumno brinda a su maestro como testimonio irrefutable de que éste quedará siempre en su memoria.