



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

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

**La ciudad de los reyes (muertos): análisis de la isotopía  
de la muerte y la imagen de la ciudad de Lima en Cuán  
impunemente se está uno muerto de Wáshington  
Delgado**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

**AUTOR**

Paul Deyvid HUALPA BENAVIDES

**ASESOR**

Mg. Luis Eduardo LINO SALVADOR

Lima, Perú

2020



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

---

Hualpa, P. (2020). *La ciudad de los reyes (muertos): análisis de la isotopía de la muerte y la imagen de la ciudad de Lima en Cuán impunemente se está uno muerto de Wáshington Delgado*. Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura. Escuela Profesional de Literatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

---

## Hoja de Metadatos complementarios

Código ORCID del autor	0000-0002-0870-4489
DNI o pasaporte del autor	44579941
Código ORCID del asesor	0000-0002-6415-5744
DNI o pasaporte del asesor	42978520
Grupo de investigación	“—”
Agencia financiadora	“—”
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lugar: Perú-Lima. Av. De La Poesía 160, San Borja. Coordenadas geográficas: 12°05'15.6"S 77°00'18.1"W -12.087675, -77.005031
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2019-2020
Disciplinas OCDE	Estudios de literatura general <a href="http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03">http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03</a>

Nota: tomar en cuenta la forma de llenado según las precisiones señaladas en la web (las tablas OCDE están incluidas).  
[https://sisbib.unmsm.edu.pe/archivos/documentos/recepcion\\_investigacion/Hoja%20de%20metadatos%20complementarios\\_30junio.pdf](https://sisbib.unmsm.edu.pe/archivos/documentos/recepcion_investigacion/Hoja%20de%20metadatos%20complementarios_30junio.pdf)

**ESCUELA PROFESIONAL DE LITERATURA**

“Año de La Universalización de la Salud”

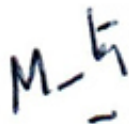
**ACTA DE SUSTENTACIÓN CON TESIS**

En la Facultad de Letras y Ciencias Humanas a los treinta días del mes de setiembre de dos mil veinte, siendo las 16:00 horas, con la Presidencia del Dr. Marco Martos Carrera, los miembros del Jurado: el Dr. Camilo Rubén Fernández Cozman, el Mg Jhonny Jhosef Pacheco Quispe y su asesor, el Mg. Luis Eduardo Lino Salvador, se reunieron vía Google Meet, con la finalidad de escuchar la Sustentación de Tesis titulada **La ciudad de los reyes (muertos): análisis de la isotopía de la muerte y la imagen de la ciudad de LIMA en Cuán impunemente se está un muerto en Washington Delgado**, que el bachiller **HUALPA BENAVIDES PAUL DEYVID**, ha presentado a consideración de la Escuela, para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura. El Presidente del Jurado invitó al bachiller a exponer su Tesis. Concluida la exposición el bachiller absolvió las preguntas que le formularon los miembros del jurado.


Terminada la sustentación se procedió a la calificación, resultando aprobada como **SOBRESALIENTE** con la calificación de **DIECIOCHO (18)**.

El Presidente manifestó que, habiéndose aprobado la sustentación, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas recomienda a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el otorgamiento del Título de Licenciado en Literatura al bachiller **HUALPA BENAVIDES PAUL DEYVID**.

Siendo las 17:30 horas concluyó el acto de sustentación, por lo cual los miembros del Jurado, dando fe de lo actuado, firman la presente Acta de Sustentación.



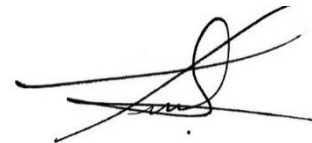
**Dr. Marco Martos Carrera**  
Miembro / Presidente



**Dr. Camilo Rubén Fernández Cozman**  
Jurado Informante



**Mg. Jhonny Jhosef Pacheco Quispe**  
Jurado Informante



**Mg. Luis Eduardo Lino Salvador**  
Asesor

*A mis padres por enseñarme mis primeras palabras  
A mi esposa por sus palabras de amor y aliento  
A mi hijo Luis Eduardo por darme palabras nuevas  
A mi hermano George, mi antónimo favorito*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
CAPÍTULO 1 .....	9
LA GENERACIÓN DEL 50 Y LOS CAMPOS RETÓRICOS EN LA POESÍA DE WASHINGTON DELGADO.....	9
1.1.- Definición de Campo Retórico .....	9
1.2.- Campos retóricos o las tendencias en la poesía de los años cincuenta .....	13
1.3.- Recepción de la crítica en torno a la poesía de Wáshington Delgado .....	20
1.3.1.-La crítica literaria sobre <i>Cuán impunemente se está uno muerto</i> .....	25
1.4.-Los períodos de la poesía de Wáshington Delgado .....	27
1.5.-El tema de la ciudad en la poesía de Wáshington Delgado.....	30
CAPÍTULO 2 .....	35
ESTRUCTURA Y CAMPOS FIGURATIVOS EN <i>CUÁN IMPUNEMENTE SE ESTÁ UNO MUERTO</i> DE WASHINGTON DELGADO .....	35
2.1.- Los campos figurativos .....	35
2.2.- Estructura e isotopías en <i>Cuán impunemente se está uno muerto</i> .....	37
2.3.-Lectura intertextual: Análisis del título de <i>Cuán impunemente se está uno muerto</i> .....	39
2.4.-Análisis de los campos figurativos en “Sátiro sobreviviente” .....	45
2.4.1.-Segmentación del poema “Sátiro sobreviviente” .....	46
2.4.2.-Los campos figurativos en el poema “Sátiro sobreviviente” .....	47
2.4.3.-Metáfora estructural y orientacional en “Sátiro sobreviviente” .....	50
2.4.4.-Los interlocutores .....	52
2.4.5.-Visión del mundo .....	53
2.5.-Análisis de los campos figurativos en “Amores sin tragedia” .....	54
2.5.1.-Segmentación del poema “Amores sin tragedia” .....	56
2.5.2.-Los campos figurativos en el poema “Amores sin tragedia” .....	57
2.5.3.-Los interlocutores .....	61
2.5.4.-Visión de mundo .....	61
2.6.-De la segregación a la exclusión: análisis semiótico de “Sátiro sobreviviente” y “Amores sin tragedia” .....	62

CAPÍTULO 3 .....	68
LA REPRESENTACIÓN DE LIMA EN <i>CUÁN IMPUNEMENTE SE ESTÁ UNO MUERTO</i> DE WASHINGTON DELGADO .....	68
3.1.-Una ciudad inhóspita: la representación del espacio urbano en <i>Cuán impunemente se está uno muerto</i> .....	69
3.2.-Un caballo en la ciudad: Análisis de la figura del caballo en <i>Cuán impunemente se está uno muerto</i> .....	76
3.3.-La imagen de la ciudad de Lima en <i>Cuán impunemente se está uno muerto</i> .....	84
3.3.1.- Análisis de la metáfora orientacional en el poema “Bajo la lluvia” .....	84
3.3.2.- Segmentación del poema “Bajo la lluvia” .....	85
3.3.3.- Metáfora orientacional en el poema “Bajo la lluvia” .....	85
3.3.4.-Los interlocutores .....	88
3.3.5.- Visión de mundo .....	89
3.4.- La muerte del camaleón y el camino del oso: implicancias de la propuesta social y política en “Bajo la lluvia” .....	90
3.5.- Bajo la turbia luz limeña: Lima en <i>Cuán impunemente se está uno muerto</i> .....	94
Conclusiones:.....	101
Bibliografía.....	105



## INTRODUCCIÓN

*La poesía es algo hondo, intenso y permanente*

Wáshington Delgado

La obra poética de Wáshington Delgado ha originado muchos estudios por parte de la crítica especializada, sin embargo, dichos trabajos se han enfocado principalmente a sus primeros poemarios. Su último libro, *Cuán impunemente se está uno muerto*, es un texto póstumo que no ha sido analizado ni estudiado por muchos críticos, a excepción del trabajo de Camilo Fernández Cozman (*El poema argumentativo de Wáshington Delgado*) y la tesis de Juan Payán (que le dedica un apartado al estudio de este poemario). Después tenemos estudios más generales. En esta línea podríamos mencionar el prólogo de Juan González Soto al poemario que vamos a trabajar, así como el prólogo de Jorge Eslava de la obra completa del poeta cusqueño donde también comenta *Cuán impunemente se está uno muerto*. Consideramos que para poder tener una mirada integral de toda la obra lírica del poeta de *Formas de la ausencia* es necesaria una lectura profunda de este último poemario en el cual Delgado incluso utiliza recursos nuevos (como los poemas en prosa). Además, Delgado logra cerrar algunos temas que desarrolló en sus libros anteriores como es el tema de la ciudad de Lima que será el objeto de estudio de esta tesis.

El presente trabajo de tesis se enfocará en estudiar la representación de la ciudad de Lima y la atmósfera mortuoria que se recrea en dicho espacio en el poemario *Cuán impunemente se está uno muerto* de Wáshington Delgado. Como hipótesis de trabajo planteamos que dicha atmósfera mortuoria afecta tanto la representación de los individuos como la del propio espacio urbano. Asimismo, consideramos que la representación de dicho espacio social en decadencia tiene como finalidad cuestionar los proyectos políticos que se han planteado junto con la fundación de nuestra ciudad capital. Por otro lado, nuestro estudio abordará el tema de la ciudad de Lima como un espacio desde donde se inscribe una poesía de carácter social que cuestiona y critica un caótico espacio urbano representado por la ciudad capital. En nuestra investigación nos ha sido muy valioso el trabajo realizado por Luis Fernando Chueca, quien en su ensayo “Wáshington Delgado: Elegía limeña” hace un rastreo de la representación de la ciudad de Lima en la poesía de Delgado, pero sin tomar en consideración *Cuán impunemente se está uno muerto*. Para nosotros el estudio de este tema en el último poemario de Delgado resulta muy importante

y trascendental, puesto que nos permite ver el desarrollo final de este ítem en la poesía delgadiana y tener una visión más completa de una de las voces poéticas más importantes de la poesía peruana contemporánea.

En esta investigación realizaremos el análisis de tres de los poemas que conforman dicho texto bajo un modelo neorretórico que tiene los siguientes pasos: primero; el análisis de las figuras retóricas, segundo; el abordaje de los interlocutores y tercero, el análisis de la cosmovisión del mundo que subyace en los textos que trabajaremos. Nuestro trabajo buscará vincular los niveles de la *elocutio*, *dispositio* e *inventio*. Nosotros consideramos que la *elocutio* (plano de la expresión) está vinculada a la *dispositio* (la estructura) y a la *inventio* (la ideología que subyace a todo texto). Para ello tomaremos en consideración los postulados y las categorías trabajadas por Stefano Arduini y Tomás Albaladejo. Asimismo, sistematizaremos nuestro análisis de los poemas mediante la utilización de algunos esquemas semióticos (esquemas tensivos, cuadrado semiótico, etc.)

El presente trabajo de tesis está dividido en tres capítulos. En el primero se desarrollará un panorama general sobre la poesía de los años cincuenta, se analizará tendencias, propuestas estéticas y lugares comunes entre los poetas de estos años como marco general para el estudio de la poesía de Wáshington Delgado. Luego se hará un balance de la crítica en torno a la poesía del poeta de *Formas de la ausencia*. Finalmente, se realizará un rastreo de las representaciones de la ciudad que Delgado elaboró en sus libros anteriores (y el caso específico de la representación de la ciudad de Lima en *Historia de Artidoro*). Dicho rastreo nos permitirá observar el desarrollo de este ítem en la obra del poeta cusqueño.

En el segundo capítulo se realizará un análisis de la estructura y de los temas que conforman *Cuán impunemente se está uno muerto* (poniéndose un énfasis especial en la isotopía de la muerte). También se realizará una lectura intertextual con la obra de César Vallejo (específicamente con el poema LXXV de *Trilce*) a raíz de la referencia de uno de sus versos como título del libro y algunos temas en común entre Delgado y Vallejo. Además, en este capítulo se desarrollarán las categorías trabajadas por Eric Landowski (*las políticas del Uno*) con la intención de estudiar las dinámicas de interacción entre los sujetos que se manifiestan en el discurso poético de este libro. Asimismo, trabajaremos los campos figurativos de Stefano Arduini y la tipología de metáforas de Lakoff y Johnson para el análisis de los poemas.

En el tercer capítulo estudiaremos la representación del espacio urbano que se configura en el poemario para luego enfocarnos en las referencias directas que se hace de

la ciudad de Lima. Por otro lado, realizaremos un análisis de la figura del caballo, puesto que consideramos que su presencia en el poemario constituye un elemento de oposición a la representación de la ciudad capital. Por último, sistematizaremos todo nuestro análisis mediante un cuadrado semiótico elaborado con lo que Landowski denomina *los estilos de vida del Otro*.

Con respecto a nuestras fuentes primarias hemos trabajado con la edición española de *Cuán impunemente se está uno muerto* que fue editada bajo el sello de La Poesía, señor hidalgo y con la *Obras completas* que editó la Universidad de Lima y que estuvo a cargo de Jorge Eslava. Para las referencias a la obra general de Wáshington Delgado apelamos a la edición preparada por Eslava, mientras que para nuestro estudio central de la tesis utilizamos la edición independiente del último poemario de Delgado. Para cerrar quisiéramos agradecer a un grupo de personas que con su valiosa ayuda nos permitieron llegar a concluir este trabajo de investigación. En primer lugar, quisiéramos agradecer a nuestro asesor Luis Eduardo Lino por su valiosa y generosa ayuda monitoreando el desarrollo correcto de este trabajo de tesis. También quisiéramos señalar la valiosa ayuda que recibimos por parte de la señora Sonia Delgado, quien nos abrió las puertas de su casa y nos brindó una importante bibliografía para concluir esta tesis sobre la obra de su padre. Por otro lado, no podemos dejar de agradecer también a los profesores Sandro Chiri y Hildebrando Pérez por su invaluable amistad poética y sus valiosas sugerencias junto con su infatigable insistencia en que termináramos esta tesis. Finalmente, quisiéramos expresar nuestro agradecimiento a todos nuestros amigos que nos motivaron y brindaron comentarios productivos a lo largo de este trabajo de investigación, en especial a Dany Doria y Bruno Ysla, amigos con los cuales compartimos una amistad forjada en las palabras y en los actos.

## CAPÍTULO 1

### LA GENERACIÓN DEL 50 Y LOS CAMPOS RETÓRICOS EN LA POESÍA DE WASHINGTON DELGADO

En este primer capítulo definiremos el concepto de Campo Retórico propuesto por Stefano Arduini y examinaremos las tendencias presentes en la poesía de los años cincuenta. También elaboraremos una breve reflexión sobre la recepción crítica que ha recibido la poesía de Wáshington Delgado. Finalmente, realizaremos un rastreo de las representaciones de la ciudad en la poesía del autor de *Para vivir mañana* anteriores al libro que vamos a estudiar para poder apreciar con claridad cuál ha sido el desarrollo de este tema en la poesía de Wáshington Delgado.

#### 1.1.- Definición de Campo Retórico

Como bien señala Camilo Fernández, en el marco actual de los estudios retóricos, es posible distinguir tres orientaciones. La primera, representada por Chaïm Perelman, es la retórica de la argumentación, la cual enfatiza la necesidad de estudiar la estructura argumentativa de los discursos. La segunda es una retórica restringida a la elocutio, la cual tiene como máximo exponente al Grupo de Lieja. La retórica restringida sostiene la idea de que la figura literaria es un desvío en relación con el grado cero (límite hacia el cual tiende el discurso científico). La tercera es la Retórica General Textual y tiene como representantes a Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Stefano Arduini (*Rodolfo*

*Hinostroza y la poesía* 153). La Retórica General Textual “recupera la totalidad de las operaciones retóricas, especialmente la *inventio* y la *dispositio* como operaciones fundamentales junto a la *elocutio*, y reconstruye en su totalidad el fenómeno retórico, con un firme apoyo lingüístico y semiótico” (Albaladejo 39). Con respecto a la teorización que realiza Arduini, Camilo Fernández Cozman señala lo siguiente:

Pensamos que la perspectiva teórica de Arduini es interesante porque permite hacer una lectura contextual del poema y supera el enfoque de la retórica del Grupo de Lieja restringida a la *elocutio*. Además, trata de recuperar las otras partes de la Retórica (la *inventio* y la *dispositio*) que habían sido dejadas de lado por los enfoques tradicionales (153).

Por otro lado, Fernández Cozman afirma que Arduini ha formulado una Retórica sobre la base de los aportes de la pragmática y de la semántica cognitiva (152). Nuestro modelo de análisis se enmarca de esta manera bajo la orientación de la Retórica General Textual. Para comenzar este estudio sobre la poesía de Wáshington Delgado, nos resulta necesario partir del concepto de Campo Retórico postulado por Stefano Arduini en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Pero antes de ello consideramos pertinente explicar los conceptos de *hecho retórico* y *texto retórico* que explica Arduini. Empecemos por el primero:

El hecho retórico es el acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico; incluye todos los factores que hacen posible efectivamente su realización. Del hecho retórico forma parte, naturalmente, el texto, o discurso retórico, es más, éste será gozne del hecho retórico. Además, forman parte del mismo: el orador o emisor, el destinatario o receptor, el referente, constituido por los seres, estados, acciones, procesos, ideas, reales o imaginarios, que forman el conjunto referencial del texto, aquella parte de la ‘realidad’ percibida que constituye el espacio de mundo posible del texto. Otro elemento importante es el contexto, sea el de las circunstancias que permiten la producción del texto, sea aquel que atañe a los elementos externos implicados en la *performance* del discurso (45).

Como podemos ver el *texto retórico* va a estar incluido en el concepto de *hecho retórico*, así como también este implica el contexto en el que se elabora el texto, los factores que van a hacer posible que el *texto retórico* se realice como tal. Con respecto al *texto retórico* Arduini señala lo siguiente:

El texto retórico es el producto lingüístico de la actividad comunicativa del orador. Está constituido por *res* y *verba*. La *res* es el significado. Puede ser de naturaleza extensional, relativa al referente; éste es el campo

en el que opera la *inventio*; o puede ser de naturaleza intensional, macroestructural, relativa principalmente a aquella parte de la *dispositio* ligada al significado. Los *verba* son la estructura superficial del texto. Están ligados a la *elocutio* y a la parte formal de la *dispositio*. En este sentido, el texto retórico es un signo complejo constituido por un significante y un significado, este último ya en su componente sintáctico, esto es, semántico-intensional, ya en el referencial, es decir, semántico-extensional (46).

Tomás Albaladejo lo sintetiza de la siguiente manera: “Las *verba* forman la microestructura o estructura de superficie, de carácter oracional, del texto retórico; la *res* intensional constituye la macroestructura de dicho texto y la *res* extensional es su referente” (47). Consideramos pertinente manejar estos conceptos, ya que Arduini al definir el concepto de Campo Retórico hace referencia al hecho retórico. Este intelectual italiano señala que el Campo Retórico constituye “la vasta área de los conocimientos y de experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (47). Este autor concibe al Campo Retórico como “un gran reservorio” donde se depositan y se almacenan las experiencias comunicativas de un grupo humano:

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. En este sentido, el Campo Retórico viene a estar constituido por la ‘interacción’ de los *hechos retóricos* sea en sentido sincrónico, sea en sentido diacrónico. Sincrónicamente, el Campo Retórico es el punto de referencia, pero simultáneamente también el resultado, de todos los hechos retóricos actuales. Diacrónicamente, aquél se ha construido progresivamente gracias a la actualización de los indefinidos hechos retóricos que pertenecen a una cultura, en la cual cada paso ha sido conservado y ha sido andado para constituir un elemento ineliminable del paso sucesivo (47).

De esta manera queda clara la necesidad de englobar el texto en el panorama cultural en el que fue concebido, ya que el contexto puede remitirnos a la influencia directa que puede recibir un autor. Así como también la influencia de sus propios compañeros generacionales, las posturas ideológicas y filosóficas que rigen en una determinada época o cultura y, obviamente, la formación intelectual del propio escritor. Por otro lado, también es necesario entender que el concepto de Campo Retórico no solo incluye el análisis de los contextos socioculturales de la producción de los textos sino también el estudio de la recepción de los textos literarios: “Tanto la producción como la comprensión de un texto reenvían a un Campo Retórico, que no debe ser necesariamente el mismo; mejor aún, ambas acciones no tienen modo de realizarse si no es en el interior del Campo

Retórico y en diálogo con otros Campos Retóricos” (48). Cabe señalar que Arduini distingue también la existencia de campos retóricos específicos o particulares: “Un Campo Retórico, hemos dicho, define los límites comunicativos de una cultura. Pero esto no basta, junto a ello tenemos Campos Retóricos específicos que afectan a ámbitos comunicativo-culturales más restringidos” (48). Existen campos retóricos generales como la cultura europea y campos retóricos específicos como la poesía surrealista francesa. Siguiendo con lo planteado por Arduini, el Campo Retórico supone el estudio de cómo las escuelas artísticas y las corrientes filosóficas han influenciado (o dialogado) en la creación (o producción) de un determinado poemario, novela u obra de teatro.

Finalmente, Arduini menciona que un texto “nace en el interior de un Campo Retórico y es interpretado igualmente dentro de un Campo Retórico que puede ser el mismo, pero puede ser diverso” (48). Tomando en cuenta esto último, en este presente trabajo realizaremos una aproximación de los campos retóricos específicos de la poesía de los años cincuenta<sup>1</sup>.

La poesía, como bien señala Víctor Vich, es la palabra diferente que nos “invita a mirar de otro modo, a escuchar otras voces” (*Voces* 19). La poesía es la palabra diferente que nos permite reconciliarnos con aquello que creemos que somos, pero siempre a partir de nuevos sentidos (*Voces* 19). Es por ello que consideramos importante el estudio de la obra poética de un autor como Delgado, cuya riqueza verbal nos abre nuevos “sentidos” a cerca de nuestra historia, nuestra sociedad, y por supuesto, sobre nosotros mismos.

---

<sup>1</sup> Autores como Manuel Velásquez Rojas y Miguel Gutiérrez consideran pertinente el uso de la categoría de “generación” para explicar la producción literaria de los años cincuenta. Sin embargo, autores como Carlos Aranibar y Camilo Fernández consideran que el uso del término “generación” no tiene un real sustento. Fernández Cozman señala lo siguiente: “(...) considero que no es pertinente hablar de generación del cincuenta porque esta no tuvo un líder espiritual (como lo fue, en cierta forma, Friedrich Nietzsche para la generación del 98). No hubo un suceso (como la pérdida de las últimas colonias-Puerto Rico y Filipinas-que sufrió España) que aglutinara a escritores como Eielson, Blanca Varela, Juan Gonzalo Rose, Washington Delgado, Carlos Germán Belli, Javier Sologuren, entre otros, hacia una problemática similar y en una misma dirección”. (*El poema* 40). A lo largo de esta tesis optaremos por hablar de “la poesía de los años cincuenta”.



## 1.2.- Campos retóricos o las tendencias en la poesía de los años cincuenta

Cómo habíamos señalado líneas arriba, resulta adecuado considerar el contexto sociocultural que enmarca la producción poética de los años cincuenta. De esta misma consideración es Camilo Fernández:

Para el estudio de la obra de Wáshington Delgado, resulta pertinente analizar el contexto marcado por la dictadura de Manuel Odría (1948-1956)...Ello permitirá que podamos comprender la reflexión de Delgado sobre nuestro país articulándola a una toma de conciencia surgida en la década del cincuenta, signada por la eclosión de discursos de corte autoritario, representada, en la praxis política por Odría (*El poema* 38).

El golpe de Estado del 27 de octubre de 1948 puso fin al gobierno de Bustamante y Ribero (1945-1948) y a su programa democrático (Rebaza 192). Después de ello, el gobierno de Odría significó la restauración de la oligarquía en el control del país frente a la amenaza que-para los grupos dominantes-significaba un partido como el APRA que formó el Frente Democrático Nacional, el cual llevó al gobierno a Bustamante y Rivero. Por otro lado, Odría tuvo confianza en el sector exportador como motor de desarrollo y siguió un modelo de liberalismo económico (Reyes 17) “abandonando rápidamente los controles impuestos por los gobiernos anteriores de Prado y Bustamante, y regresando a las medidas económicas ‘ortodoxas’ pro-exportadoras” (Klaén 365-366). Cabe señalar que en el gobierno de Odría también se instaló un régimen donde no hubo una “cultura de la tolerancia”: “Instaurada ya la dictadura de Odría-y convertida la represión de comunistas, apristas y líderes sindicales y estudiantiles en hecho cotidiano...el panorama cultural adquiere una tonalidad más sombría: la censura se torna más drástica con los libros de marxismo o simplemente progresistas” (Gutiérrez 72). Aníbal Quijano describe esa época de la siguiente manera: “El tiempo era gris entonces, era Odría, entoldado de uniformes, viscoso del cinismo y de la mediocridad de la fauna que dominaba el país” (16).

Miguel Gutiérrez señala que el desarrollo de la llamada generación del cincuenta estuvo ligado a un “incremento acelerado de las clases medias, crecimiento urbano y proceso migratorio del campo a la ciudad...dentro de un equilibrio económico y relativo bienestar social de las culturas urbanas” (68). La migración significó una explosión urbana. Este proceso comenzó en los años cuarenta e implicó a grandes grupos humanos que, “provenientes de la sierra y marginados del proceso nacional durante mucho tiempo, se movilizaron hacia las ciudades costeras” (Villacorta 18). Como sabemos con este

proceso migratorio aparecieron nuevas poblaciones en los suburbios, se formaron la denominadas “barriadas” que en un par de años después se convertirían en los nuevos distritos como Comas y Villa El Salvador (Ninapayta 120). Como bien señala Gutiérrez, las migraciones constituyeron un fenómeno social medular en aquellos años, lo cual se manifestará principalmente en el campo de la narrativa<sup>2</sup>.

Habría que señalar que el gobierno de Odría no se limitó a reprimir el movimiento sindical y político, pues paralelamente, de manera similar al gobierno de Benavides, puso en práctica una política populista de grandes inversiones públicas en los sectores sociales, así como medidas asistencialistas (Reyes 26). Según Peter Klarén, el propio presidente llegó a fomentar la formación de las barriadas: “Odría intervenía personalmente en un momento o etapa particular del proceso de invasión (la toma de tierras desocupadas) para asegurar su éxito y legitimarla” (367). Este tipo de acciones junto con la ampliación de la infraestructura vial y la cobertura de los servicios públicos en el ámbito de la salud (la creación del Seguro Social del Empleado, la construcción de hospitales) y de la educación (la construcción de unidades escolares) fueron medidas populistas desarrolladas durante el gobierno de Odría (Reyes 26).

En el ambiente internacional cabe mencionar que, para muchos jóvenes en el Perú de la década de 1940, la Segunda Guerra produce “un corte profundo mientras despliega un horizonte de armonía solidaria” entre los poetas e intelectuales (Rebaza 181). De ahí su rechazo a las posiciones extremas: “Repudian el fascismo, pero sobre todo el concreto ejercicio racional y sistemático de un poder deshumanizador” (Rebaza 181). De ahí que sea muy significativo que un joven Eielson firmara, al lado de escritores mayores como Xavier Abril, Manuel Moreno Ximeno y José María Arguedas, un “Llamado de los intelectuales antifascistas” que invitaba al público a participar el 8 de abril de 1945 en una manifestación de bienvenida al candidato del Frente Democrático Nacional, José Luis Bustamante y Rivero (Rebaza 178). El final de la lucha en Europa da lugar a una serie de cambios globales. Los países occidentales se han distanciado del orden político anterior

---

<sup>2</sup> Con respecto a este punto Abelardo Sánchez León ha señalado lo siguiente: “Es frecuente establecer el correlato entre el proceso de urbanización que se genera en el país en la década del cuarenta con el traslado de la temática en la narrativa del campo a la ciudad. La denominada generación del 50 (Congrains Martín, Julio Ramón Ribeyro, Oswaldo Reynoso, Carlos Zavaleta) y posteriormente Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce, Miguel Gutiérrez, enmarcan gran parte de su narrativa en lo urbano, y en Lima en especial” (93). Dos cuentos que reflejan este tema y que podemos citar son “Lima, hora cero” de Enrique Congrains y “Al pie del acantilado” de Julio Ramón Ribeyro.

y ya no buscan regresar a las estructuras que los gobernaron durante el periodo entreguerras (Rebaza 177). La participación de los Estados Unidos en el fin de la guerra en Europa le da prestigio al sistema democrático parlamentario y lo hace deseable para un mundo libre luego del triunfo de los aliados. Sin embargo, su tipo de democracia no fue el sistema que específicamente despertara “los sentimientos de liberación y unidad en estos jóvenes peruanos” (Rebaza 178). Sin duda que los años cuarenta y cincuenta están marcados por un clima de crisis y de grandes cambios tanto a nivel nacional como internacional y es en este contexto social que la poesía tendrá un lugar y una opinión en poetas como Wáshington Delgado<sup>3</sup>.

En el campo literario, los años cuarenta y cincuenta constituyen una etapa importante en la historia de la poesía peruana<sup>4</sup>. Se trata de “una etapa en la que las tendencias se cruzan, se fusionan, se adaptan a las necesidades expresivas individuales” y en la cual los poetas “abren las puertas a todas las influencias, leen a poetas de distintas lenguas, épocas y estilos, y ya no dudan acerca de los modelos de nuestra poesía del siglo XX” (Gazzolo 208). Más que innovar, los poetas aparecidos en estos años aprovechan y consolidan las innovaciones de la generación vanguardista agregándole un estilo propio cada uno (Higgins 225) y sumándole otras influencias importantes. La diversidad en la expresión de cada uno de estos poetas se irá haciendo más evidente a medida que cada uno de ellos van madurando su propia experiencia vital y literaria (Gazzolo 210). Camilo Fernández señala lo siguiente con respecto a la llamada Generación del 50:

La denominada Generación del 50 significó una decisiva modernización del lenguaje poético en nuestro país, pues asimiló el aporte de los simbolistas y surrealistas franceses; además, posibilitó el redescubrimiento de la obra de César Vallejo y la relectura de autores como Rainer María Rilke y los poetas españoles de la Generación del 27. En un contexto marcado por el existencialismo y la posguerra, los escritores de los años 50 reflexionaron sobre la identidad nacional y su articulación a un marco de reflexión internacional (*Metáfora* 143).

---

<sup>3</sup> Para una mayor profundización sobre el contexto histórico y sociocultural en el que se ubican los poetas de los años cincuenta recomendamos la lectura del libro de Camilo Fernández *Casa, Cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente el espejo* y el del ensayo de Luis Rebaza “Los años cuarenta: los poetas de posguerra, la república ácrata y la construcción de una poética peruana moderna” utilizados para esta tesis.

<sup>4</sup> Luis Rebaza señala el surgimiento de dos “promociones” de poetas; la primera aparece en los años cuarenta y la segunda surge en la década del cincuenta (167). Esta primera “promoción” estaría conformada por Javier Sologuren, Raúl Deustua, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela (174). Consideramos importante lo señalado por Rebaza, puesto que se rescata la importancia de la década del cuarenta dentro del desarrollo de la tradición poética de nuestro país (aunque estamos considerando a estos poetas cuando hablamos de la poesía de los años cincuenta, ya que autores como Eielson publican sus libros más importantes en esa década).

Para Camilo Fernández, el existencialismo de Sartre tuvo mucha influencia para algunos poetas de esta generación, en especial de la concepción de la obra de arte con compromiso social:

Sartre también propugnaba la *littérature engagée*, es decir, la producción literaria que expresa un compromiso político por el cual un escritor debiera luchar contra la injusticia asumiendo la responsabilidad de hacer de su arte un cuestionamiento del orden establecido. Algunos poetas del cincuenta asumieron ese credo (*Casa, Cuerpo* 70).<sup>5</sup>

A nivel literario para este crítico, Vallejo y Neruda fueron dos autores con una marcada influencia y además señala que se produjo un desarrollo en la reflexión crítica: “En el Perú, durante los años cuarenta y cincuenta, no solo se revalorizó la obra de Vallejo y se manifestó el influjo de Neruda, sino también hubo una abundante reflexión crítica, realizada por nuestros escritores” (75). Sobre este punto, Víctor Vich señala algo muy importante sobre la lectura de la obra de César Vallejo por parte de los poetas de los años cincuenta: “aquella lectura fue decisiva para retomar la posibilidad de escribir una poesía de alto contenido político, pero, al mismo tiempo, de gran calidad literaria” (*Poetas* 140). Sin duda que existen algunos rasgos comunes y una tradición literaria que le dan un cierto tono generacional a toda la poesía del cincuenta que algunos críticos han remarcado para justificar la denominación de “Generación del 50”, pero como veremos más adelante cuando estudiemos las tendencias en los poetas del cincuenta, existe una importante diversidad de estilos y tendencias poéticas.

Miguel Gutiérrez considera que existe entre estos poetas una marcada influencia hispánica con respecto a la musicalidad, el ritmo y el sistema de verso que emplearon (79). Además, Gutiérrez postula que los poetas del cincuenta tuvieron una familiaridad con la poesía del siglo de oro español y, al igual que Fernández, postula que estos poetas tuvieron sólidos conocimientos del simbolismo (tanto de la vertiente intelectualista, que partió de Mallarmé y se prolongó hasta Valery, como de la vertiente “alógica” de

---

<sup>5</sup> En este punto nos gustaría agregar lo que señala Roberto Reyes sobre la influencia del existencialismo: “A mediados de la década del cuarenta la editorial Losada de Argentina había ya editado algunas obras de Sartre, principal portavoz del existencialismo (‘La Náusea’, ‘Las moscas’, ‘A Puerta Cerrada’, ‘Las manos sucias’, etc.), pero su influencia en nuestro medio tiene que buscarse sobre todo en las revistas y en los suplementos o páginas culturales de los diarios (El Comercio y La crónica fundamentalmente), donde aparecen artículos, comentarios, reseñas, debates sobre el existencialismo” (34).

Rimbaud), así como del surrealismo. Gutiérrez también remarca la influencia de los poetas españoles Aleixandre y Cernuda en los poetas del cincuenta (84). El propio Wáshington Delgado en su libro *Historia de la literatura republicana* señala que los poetas de su generación tuvieron como modelos poéticos a los surrealistas en general, así como a autores de la talla de Eliot, Ezra Pound y Saint John Perse (149). Sin duda que el autor que evidencia con mayor claridad la influencia de estos poetas es Pablo Guevara, aunque sin duda la influencia de estos autores se verá principalmente en los poetas de los años sesenta (Higgins 325).

A pesar de ser conscientes de que toda clasificación nunca termina siendo del todo abarcadora y que siempre implica un proceso de simplificación, queremos examinar como se ha intentado clasificar las diferentes tendencias de la denominada Generación del 50. La primera propuesta que observaremos será la de Miguel Gutiérrez. Este autor señala las siguientes tendencias: simbolismo, dentro del cual estarían para este autor Eielson (*Reinos*), Sologuren (*Dédalo dormido*) y Romualdo (*La torre de los alucinados*); postvanguardismo, aquí encontramos a Bendezú (*Los años*) y a Belli (*Oh, hada cibernética*); poesía abstracta, conformada por autores como Salazar Bondy (*Cuadernos de la persona oscura*) y Wáshington Delgado (*Formas de la ausencia*); poesía social realista, dentro del cual estarían Valcárcel (*Poemas del destierro*), Rose (*La luz armada*) y Romualdo (*Edición extraordinaria*); realismo crítico, compuesto por autores como Delgado (*Para vivir mañana*) y Rose (*Informe al Rey*); poesía existencial, donde apreciamos los nombres de Eielson (*Habitación en Roma*) y Delgado (*Destierro por vida*)(87-88). Como se puede apreciar muchos de estos poetas están en más de una sola tendencia debido a que presentan cambios en determinados poemarios.

Ahora observemos una propuesta más moderna por parte de Camilo Fernández. Para este autor existen seis tendencias predominantes en la poesía de los años cincuenta. La primera tendencia recibe el título de “La instrumentalización política del discurso”. Esta tendencia busca “una legítima instrumentalización política de la escritura poética” y asume la noción de literatura comprometida planteada por Sartre (*El poema* 41) (aquí estarían ubicados poetas como Romualdo con *Edición extraordinaria*<sup>6</sup> y Valcárcel con

---

<sup>6</sup> Sobre este poemario Ana María Gazzolo comenta lo siguiente: “En 1958 llega *Edición extraordinaria*, y con este libro la consagración de una tendencia que suele exacerbar un discurso ideológico y la posición de una voz poética que asume la representatividad de un pueblo” (217).

*Poemas del destierro*). La segunda tendencia lleva el título de “La neovanguardia nutrida del legado simbolista”. Aquí encontramos a poetas como Jorge Eduardo Eielson, Alejandro Romualdo (*La torre de los alucinados*), Blanca Varela y Francisco Bendezú. Esta segunda vertiente busca “la creativa asimilación de los legados simbolista y vanguardista” (*El poema* 42). Esta vertiente tendría tres subtendencias. La primera presenta una mayor experimentación formal con miras a un “arte total” que incluya la pintura, la escultura, el cine y la literatura. El representante de esta subtendencia es Eielson<sup>7</sup>, quien emplea caligramas (“Poesía en forma de pájaro”) y “experimenta hasta límites insospechados” y utiliza “metáforas escultóricas” en sus poemas (*El poema* 43). La segunda subtendencia se caracteriza por practicar una poesía neosimbolista de orientación surrealizante (*El poema* 43). En esta subtendencia tenemos a Sologuren y Varela. Con respecto al autor de *El morador*, la crítica ha señalado que en sus primeros poemarios podemos apreciar los elementos de un mundo encantado con los cuales se construye un orden irreal de estructura intemporal donde todo está entregado a la fuerza transformadora de la fantasía, como en un sueño (Ramírez 5). Sobre la autora de *Luz de día*, Oviedo ha afirmado que la poesía valeriana en sus inicios evidencia la presencia del “material inconsciente” y enfatiza lo siguiente: “Conciencia y sueño, razón y sensibilidad, día y noche, mentira y autenticidad, amor y desdén, son los polos entre los que se debate y los que dan a su obra su característico tono de rebelde insatisfacción” (39). La tercera subtendencia se especifica por el uso de la imaginería surrealista matizada por un cierto orden clásico y un léxico inusitado (*El poema* 44). El representante de esta subtendencia es Francisco Bendezú. Con respecto a la poesía del autor de *Los años*, Ana María Gazzolo aclara lo siguiente: “La relación de sus poemas con el surrealismo no proviene de una entrega a sus principios, sino de una coincidencia en la preferencia por la imagen. En su poesía, este recurso se extiende y genera otras figuras que parecen no tener fin, incluso en los poemas más cortos la secuencia de imágenes copa la composición” (223-224).

Regresando a las vertientes más amplias tenemos que la tercera gran tendencia es “La vuelta al orden, pero con ribetes vanguardistas”. El único miembro de esta vertiente es Belli, ya que plantea, a nivel del lenguaje, una pugna entre tradición y vanguardia (*El*

---

<sup>7</sup> Luis Rebaza señala lo siguiente con respecto a la obra artística de Eielson: “Hacia finales de los 50, Eielson produce textos conceptuales y prosaicos como los de *Naturaleza muerta* (1958) y, en 1960, colecciones altamente gráficas como *Canto visible* y *Papel-este*, en la práctica, puede considerarse parte de la documentación de un *performance* más que una producción literaria propiamente dicha. En esta última producción resaltan los elementos no lingüísticos de los procesos de escritura y lectura” (194).

*poema* 45). Como bien señala James Higgins, Belli ha desarrollado un estilo original basado en la utilización de “un discurso clásico, derivado de la poesía española del Siglo de Oro, para referir una experiencia del siglo XX, un anacronismo que la poesía misma pone de relieve al subvertir ese discurso mediante el uso frecuente de expresiones coloquiales modernas” (261). La cuarta vertiente es la que Camilo Fernández denomina “La lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular”. Esta tendencia se caracteriza “por la asimilación del legado de la poesía española de la Generación del 27, incorporando una buena dosis de cotidianidad narrativa” (*El poema* 45-46). En esta vertiente tendríamos a Delgado y a Gonzalo Rose. Sobre la poesía de Rose podemos señalar que se trata de una “poética sustentada en la sencillez de la expresión” y “la búsqueda de lo esencial” (Gazzolo 219). En libros como *Informe al rey y otros libros secretos* (1969) nos brinda una “nueva crónica” al mostrar una historia alternativa que desmitifica la vida peruana (Higgins 254). Para Fernández Cozman ambos autores hablan de la historia del Perú a través de una visión escéptica (*El poema* 46). La quinta tendencia elaborada por Fernández es la de “La polifonía discursiva”. Pablo Guevara es el representante de esta vertiente y podemos apreciar que hay en su poesía “una narratividad polifónica, donde el yo como categoría coherente cae en sano desuso y, entonces, brota una multitud de voces del poema. A ello se suma un desborde enumerativo, donde el poema se torna en una crónica” (*El poema* 47). Pablo Guevara es considerado el primer poeta peruano que busca sus referentes en la vanguardia anglosajona. La obra de Guevara va cambiando de un impulso lírico inicial (*Retorno a la creatura* del año 1957) a una poesía que se convierte en una “escritura plural y omnívora que fusiona la lírica y la narratividad, lo subjetivo y lo objetivo, el ámbito individual y el universo social e histórico, además de incrustar en su seno diversos registros lingüísticos” (López Degregori 58), lo cual se muestra en libros como *Crónica contra los bribones* (1967) y *Hotel de Cuzco y otras provincias del Perú* (1972). La sexta y última tendencia es “La poesía andina”. Esta última tendencia tiene como máximo exponente a Efraín Miranda quien plasma en sus versos la cosmovisión andina (*El poema* 48). En 1954 aparece *Muerte cercana*, con una presentación de Salazar Bondy, con lo cual Miranda declara implícitamente su proximidad a los poetas de los años cincuenta. Nacido en Puno, propone “una atmósfera y lenguaje que dan cuenta de otra cultura, otra tradición que ve en la naturaleza una fuente de imágenes y el centro de una visión del mundo, sobre todo en *Choza* (1978)” (Gazzolo 233).

Como podemos observar ambas clasificaciones muestran la variedad de estilos, tendencias y propuestas estéticas presentes en los poetas de los años cincuenta. Sin embargo, pensamos que la clasificación realizada por Fernández Cozman nos permite precisar con mayor claridad las características formales y temáticas de algunos de los poetas como ocurre con el caso de Carlos Germán Belli, donde quizás denominar a su poesía como posvanguardista no precise la singularidad de su producción poética, “una sintaxis entre culterana y vanguardista” (Gazzolo 228), la cual queda mejor definida en la clasificación de Fernández Cozman. Pero más allá de ello ambas clasificaciones dan cuenta de lo fructífero de esta generación a nivel de estilos y permite evidenciar cambios en los registros de estos poetas como es el caso de Wáshington Delgado.

### **1.3.- Recepción de la crítica en torno a la poesía de Wáshington Delgado**

En este apartado nos dispondremos a realizar un análisis sobre los lugares comunes en los cuales la crítica especializada ha coincidido al estudiar la obra poética de Wáshington Delgado<sup>8</sup>. En nuestra investigación hemos constatado que no existe una gran cantidad de trabajos dedicados exclusivamente a la poesía del autor de *Formas de la ausencia*. Podemos mencionar los trabajos de Javier Sologuren (*Tres poetas, tres obras*), las tesis de Carmen Luz Bejarano (*Formas de la ausencia de Wáshington Delgado y El extranjero y Días del corazón de Wáshington Delgado*), la tesis de Jorge Eslava (*Destierro por vida de Wáshington Delgado*); la tesis doctoral de Juan Payán (*Wáshington Delgado: un poeta peruano de la Generación del 50*) y; entre los trabajos más recientes, el libro de Camilo Fernández (*El poema argumentativo de Wáshington Delgado*) y la tesis de Lucía Pariona (*La sinécdoque como elemento argumentativo en Para vivir mañana*). Sin embargo, si existen una importante gama de artículos que han hecho valiosos acercamientos a la poesía del autor de *Días del corazón*, los cuales nos ayudaran a apreciar la recepción crítica de la poesía delgadiana. La revisión crítica que desarrollaremos no será de manera cronológica, sino que más bien se centrará en rastrear los lugares comunes

---

<sup>8</sup> Nuestra intención no es realizar un rastreo cronológico, puesto que ese trabajo ya ha sido realizado por Camilo Fernández y más bien buscamos enfocarnos en algunos puntos en los cuales la crítica ha coincidido para tener un marco general de los temas centrales que conforman la obra poética de Delgado. Para una revisión cronológica de la recepción crítica de la poesía delgadiana puede revisarse *El poema argumentativo de Wáshington Delgado* de Fernández Cozman.



y los temas centrales que se han señalado en torno a la obra poética de Wáshington Delgado.

Un punto en donde coinciden la mayoría de los críticos es en señalar que un tema recurrente en Delgado es el destierro. Este tema para Sologuren “adquiere el significado de una suerte de estado de ánimo, de tesitura espiritual, permanente. Una condición existencial del poeta que nos trae el recuerdo del Baudelaire de ‘El extranjero’” (50). Opinión similar encontramos en James Higgins: “en toda su obra subyace la vivencia de sentirse un exiliado en su propio país” (255). En la poesía delgadiana está muy presente la noción de sentirse un extranjero o exiliado, estados que hablan de un sentimiento de “extrañamiento” por parte del poeta. Es muy significativo que muchos de sus poemas o títulos de libros manifiesten este tema a nivel léxico como ocurre con el poemario *El extranjero* o el famoso poema “Globe trotter”. Para algunos críticos como Sonia Luz Carrillo la poesía delgadiana “remarca el extravío y la soledad” (63). Sin duda que estos dos rasgos que remarca Carrillo tienen mucha relación con el primer tema que señalamos sobre la poesía de Delgado: el sentirse extranjero o exiliado. Por otro lado, Carrillo también menciona que en la poesía delgadiana “la ausencia, el no estar o el no hallarse” (65) es un eje que une la vasta obra de Wáshington Delgado. Para esta autora el tema de la ausencia se ve desde su primer libro, *Formas de la ausencia*, poemario en el cual, como dice Sologuren, “el tema dominante de la ausencia parece brotar como una murmurante angustia” (48). Para Carrillo, el tema de la ausencia no queda ahí, ya que considera que en sus poemarios posteriores la isotopía de la ausencia seguirá presente. Antes podíamos encontrarla producto de la ausencia del ser amado, luego ese sentimiento de soledad aumentará hasta el punto que nazca en él otro sentimiento: el de la soledad absoluta, el sentimiento de destierro (el poeta se encuentra totalmente solo)<sup>9</sup>. Sin embargo, la poesía delgadiana también posee momentos en los que un sentimiento de esperanza fluye por sus versos y se manifiesta una confianza por los proyectos sociales que ayuden a liberar al ser humano de la explotación social y de la alienación que sufre en el mundo contemporáneo. Como bien señala Víctor Vich, estos proyectos sociales tienen como base el tema de la unión: “Aunque Wáshington Delgado escribió muchos poemas

---

<sup>9</sup> Opinión similar comparte José Luis Ayala quien considera que desde el primer libro de Delgado (*Formas de la ausencia*) podemos observar ciertos temas que se desarrollarán en sus poemarios posteriores: “el poeta siente una profunda ausencia porque nada le pertenece, sabe que todo le es ajeno, el aire, la ciudad, las casas y el futuro, menos las palabras. Será un punto de partida clave para explicar sus futuros libros, toda vez que este sentimiento recorrerá también sus poemas venideros” (24).

desencantados, lo cierto es que, en su poesía, lo político parte del reconocimiento que los problemas del mundo solo pueden ser afrontados colectivamente” (*Poetas* 140). Sin duda que este es un aspecto que conecta la poesía de Delgado con la obra de César Vallejo. Para muchos autores poemarios como *Días del corazón* y *Para vivir mañana* reflejan un sentimiento esperanzador. Este es otro rasgo que la crítica ha destacado de la poesía delgadiana. Peter Elmore considera que la solidaridad entre los hombres es un tema que alienta *Días del corazón*: “La vocación de encuentro con los otros y el impulso rebelde se expresan en una sensibilidad que, con romántico voluntarismo, apuesta por el compromiso” (18). Jorge Eslava, en el estudio preliminar que hace a la obra completa de Washington Delgado que publicó la Universidad de Lima, menciona sobre este mismo libro lo siguiente: “Es frecuente encontrar versos alentadores y vigorosos, empeñados en fijar la posición del poeta frente al mundo” (29). Otro aspecto que se ha señalado sobre el poeta de *Días del corazón* es que fue un crítico feroz sobre los males que aquejaban a la realidad que lo rodeaba. Esta actitud, según Escobar, alcanza uno de sus puntos más altos en su poemario *Para vivir mañana*. Para este crítico peruano la apertura de su horizonte poético se proyecta en *Para vivir mañana* como “un enriquecimiento en la respuesta del autor a las requisitorias del mundo que contempla, y lo que lo incita a categorizarlo por sus rasgos conflictivos” (51). Otro aspecto que remarca Escobar, al igual que otros críticos, es “la agudeza de su lirismo intenso con la censura mordaz de una realidad alienada” (51).

Otro punto que la crítica ha sabido destacar ha sido la presencia de la ironía como un mecanismo para la censura. En poemas como “Sabiduría humana” podemos apreciar con claridad el uso de este recurso. Como explica Camilo Fernández en su ensayo “Metáfora e ideología en *Para vivir mañana*” el título del poema no deja de tener un tono irónico, puesto que “el saber fue enseñado por occidente y, en realidad, se basa en la exclusión del otro y en la imposición de una cultura a través de una verdadera tecnología del poder, cuyos principales procedimientos son la mentira y la demagogia” (146). El carácter desmitificador de la poesía delgadiana está acompañado por una ética a partir de la cual el poeta elabora su discurso contra la sociedad alienante que se denuncia. Ello ha sido también un elemento valorado por la crítica especializada. Al respecto José Luis Ayala menciona lo siguiente sobre la poesía de Delgado: “Nutrido de ética y moral, descubre la podredumbre y corrupción de un mundo abyecto” (25). Con respecto a las influencias en su obra, autores como Raúl Bueno consideran que poemarios como *Para*

*vivir mañana* fueron escritos bajo la influencia de Brecht y presentan como característica fundamental su crítica a una sociedad individualista y de falsos valores (37). Sobre la influencia de Brecht en la poesía de Delgado, Marco Martos en su ensayo “Reflexiones sobre la poesía de Wáshington Delgado” señala lo siguiente:

En el magín de WD [Wáshington Delgado] otro poeta vivía a sus anchas: Bertolt Brecht. Lo conocía bastante bien, al punto de saber muchas de sus canciones y poemas de memoria. WD tenía en poesía la misma actitud dialéctica del escritor alemán y la misma convicción socialista (197).

Aníbal Quijano señala otras importantes influencias en Delgado poniendo de relieve la tradición española:

Aunque Brecht, Eluard o Hikmet no le fueron desconocidos, su imaginario y su lenguaje, su escritura poética, se nutrieron desde sus orígenes con la antigua savia de la lengua castellana y se desarrollaron ahondando su indagación en esas raíces y explorando continuamente sus potencialidades (17).

Luis Jaime Cisneros también señala, al comentar sobre *Formas de la ausencia*, la influencia española, en este caso de Pedro Salinas. Cisneros enfatiza que a través de las formas de versificación y la presencia de ciertos motivos se hace visible el influjo del vate español (8). Camilo Fernández ha trazado una línea evolutiva de la poesía delgadiana: “comenzó bajo el influjo de Pedro Salinas para avanzar a un paradigma estético donde se observa la predominancia de Bertolt Brecht y la reactualización de formas tradicionales del verso ligadas a la oralidad y a la tradición popular” (*Metáfora* 143).

A lo largo de su escritura poética, Delgado ha sabido cambiar su registro a lo largo de sus libros, aunque se pueden trazar algunas líneas temáticas o tópicos constantes. Una clara muestra de ello es *Parque*, poemario en el cual, según Horanyi, encontramos “[l]a búsqueda de armonía y de equilibrio en las formas gráciles de breves poemas en versos cortos, que cantan la cautivante belleza y profunda intensidad del momento” (348). Sin duda que este poemario representa un cambio radical con respecto a sus libros anteriores. Por otro lado, Raúl Bueno señala que en este poemario Delgado “sustituye las referencias históricas de sus libros precedentes por la simbología de la naturaleza cautiva de los parques” (38). Los dos últimos poemarios de Wáshington Delgado, *Historia de Artidoro* y *Cuán impunemente se está uno muerto*, muestran con mayor claridad un cambio en la escritura delgadiana. Jorge Cornejo Polar en su ensayo “Artidoro, la ciudad, el tiempo”

ha señalado el carácter narrativo de *Historia de Artidoro* y no ha dudado en considerarla “una obra de madurez que expresa lo mejor de su temple poético en sazón: el tono melancólico, el talante reflexivo, el brillo insólito de sus espaciadas imágenes, el manejo sabio del ritmo, la maestría en el uso de la lengua” (85).

Anteriormente ya hemos aludido al sentimiento de desarraigo que marcó al poeta, pero nos faltó precisar como ese sentimiento de “destierro” lo llevó a configurar a la poesía como su patria (Sologuren 56). Este es un tópico que la crítica ha considerado relevante en la poesía de Wáshington Delgado. En “Héroe del pueblo” de *Días del corazón* encontramos los siguientes versos: “Yo construyo mi país con palabras” (*El corazón* 149). En otro poema del mismo libro, “Una sonora mano”, el poeta afirma que “la poesía es también una patria”, “porque tiene historias y habitantes/ y aguas y días y ciudades/ y una invencible esperanza” (*El corazón* 146). En estos versos podemos deducir porque el poeta asume a la poesía como patria: la poesía tiene algo que parece que ya no existe en el mundo: “una invencible esperanza”. De esta manera observamos cómo esta visión sobre el quehacer poético surge como una postura por parte del poeta frente a la realidad que le toca afrontar. Con ello podemos apreciar que la poesía del autor de *Formas de la ausencia* se responde así misma, encuentra en la palabra su refugio frente al exilio social y la realidad alienante que cuestiona. En la obra de Delgado podemos ver como la poesía conecta el mundo interior del poeta con el mundo exterior: “Las cosas del mundo entran en el corazón. Del corazón salen las palabras. La poesía se hace con las cosas del mundo y los latidos del corazón” (*El corazón* [417]).

Como bien ha observado Luis Fernando Chueca, en la poesía de Delgado hay “una constante-desencantada a veces, esperanzada otras, pero siempre exigente y lúcida-indagación sobre el país” (28). Para Ana María Gazzolo, la poesía de Wáshington Delgado incluye, además de una poesía amorosa, una poesía de preocupación social y una poesía que reflexiona sobre nuestro país; y enfatiza, que con Delgado “ingresa la historia en la poesía de este periodo” (224). Lo que señalan tanto Chueca como Gazzolo, enfatiza una preocupación real por parte de Delgado por reflexionar la situación de nuestro país a través de una meditación crítica de nuestra historia, buscando en ella quizás alguna respuesta o explicación que permita seguir mirando el futuro con optimismo.

Creemos que con esta breve revisión a la crítica que se ha desarrollado en torno a la poesía delgadiana podremos situar mejor su último poemario *Cuán impunemente se está uno muerto* para nuestro estudio que haremos acerca de este libro en el segundo capítulo de este trabajo.

### **1.3.1.-La crítica literaria sobre *Cuán impunemente se está uno muerto***

En este apartado nos enfocaremos en estudiar cómo ha sido la recepción crítica que ha recibido el último poemario de Washington Delgado, texto que será el objeto de estudio de esta tesis. Un aspecto que ha sido señalado constantemente es la conexión evidente que existe entre el poema LXXV de *Trilce* de César Vallejo y *Cuán impunemente se está uno muerto*. Para González Soto en el poema de *Trilce* se manifiesta “[l]a conciencia del tiempo, el dolor, el sufrimiento”, la cual es concebida como “una plenitud existencial, una plenitud compartible, porque es una identidad común a todos los hombres”. Según González Soto:

Washington Delgado Tresierra proyecta la hiriente luz de ese concepto vallejiano-el tiempo como dolor, el tiempo como conciencia escalofriada del dolor-en las dos partes de su poemario...*Cuán impunemente se está uno muerto* presenta a un hombre que lucha, que se obstina por sobrevivir en un mundo alarmante manteniendo la conciencia clara, la mano tendida, el corazón entregado (13-14).

Otro punto en el que ha coincidido la crítica especializada es en el de señalar el marcado desencanto que trasmite el libro y como la ironía se convierte en sarcasmo. Por otro lado, Bueno destaca la descripción descarnada que nos brinda el poeta en este último libro (39-40). Bueno resalta el carácter crudo de esta poesía donde el dolor tiene una presencia corrosiva como también señala José Rosas Ribeyro en su artículo titulado “Ocho estancias con Washington Delgado”: “Son poemas marcados por el dolor, pero no por un dolor que se expresa a gritos, con quejidos y lamento, sino un dolor difuso, íntimo, que corroe la vida y la desgasta de a poquitos sin que nos demos cuenta” (307). En el estudio preliminar que Jorge Eslava hace a las obras completas de Delgado menciona la presencia de ciertos ejes temáticos que estructuran este poemario. Para este autor los poemas de *Cuán impunemente se está uno muerto* “han sido organizados alrededor de dos ejes emocionales: la serenidad y la desesperación de vivir. Dos ejes que giran a su propio ritmo, a su ajustada catadura, pero ambos en el sentido inexorable de la muerte” (51-52).

Para Eslava también podemos encontrar algunas semejanzas entre *Historia de Artidoro* y *Cuán impunemente se está uno muerto*. Con respecto a la primera sección del poemario menciona lo siguiente:

La primera parte, “Traslado de restos”, conserva la dicción conversacional y el tono casi extinguido de ‘La vida íntima’ de *Historia de Artidoro*. Algunos de sus personajes parecen las tristes sombras de Artidoro: don Alonso de Quijandría, el viejo sátiro, las tías Federicas, el buen Carlos, la fingida Dulcinea, el amigo Abimael... quienes como él viven inclinados a una existencia apacible y doméstica, obsequiada de placeres calmosos: la lectura, el cigarro, la meditación y la nostalgia. Pero todos ellos sufren de un hondo desasosiego: la sensación de una vida malgastada y el advenimiento de un final sin dicha, ni bienestar ni ilusión (52).

También para Juan Payán el origen de “Traslados de restos” parece haberse gestado en paralelo a la fase inicial de redacción de *Historia de Artidoro*, lo cual se evidenciaría con la inclusión de los poemas “Prado de la amargura” y “Un caballo en la casa” en estos tres libros distintos: *Reunión elegida* (1988), *Historia de Artidoro* (1994) y *Cuán impunemente se está uno muerto* (2003) (580). Por otro lado, este crítico señala que en esta primera sección (“Traslado de restos”) podemos encontrar algunas características comunes que la unifican: el espacio íntimo de la casa como “escenografía” de los poemas y el tema del recuerdo, con el cual el poeta deja traslucir una fuerte melancolía (586). Payan también nos habla de la dimensión ética y la sátira política que el autor emplea y que constituyen dos componentes importantes de esta primera sección (603). Sin duda que aquí encontramos puntos en común con la lectura que realiza Bueno quien enfatizaba la crítica descarnada y el tono sarcástico que emplea la voz poética en el poemario. Con respecto a la segunda sección Eslava comenta lo siguiente:

La segunda parte, “Hombre de pie”, está impregnada de la misma atmósfera ominosa de la sección primera, la de un mundo que irremediamente se derrumba. Aunque ahora la cadencia y las representaciones fónicas y visionarias son tan distintas. Bajo un vértigo frenético y desquiciado se descomponen seres, objetos y lugares...y conforma un cuadro apocalíptico de belleza crispada (55).

En este punto también quisiéramos remarcar la importancia del libro de Camilo Fernández quien ha realizado un estudio sobre este poemario bajo el marco teórico de la Retórica de la argumentación de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca. Sin duda que el trabajo de Fernández Cozman representa un trabajo sistematizado que se centra en el análisis de dos de los poemas (“Sobre la traslación de los restos de César Vallejo” y

“Un caballo en la casa”) que conforman *Cuán impunemente se está uno muerto*. Hay dos aspectos que Fernández Cozman señala sobre este poemario que deseamos subrayar: la presencia de la isotopía de la muerte y la isotopía de la urbe como espacio de enajenación (117). La isotopía de la muerte y el tema de la urbe tienen en este último poemario de Delgado una vinculación directa, con lo cual la mirada crítica del poeta cobra una dimensión social y política.

En esta revisión sobre la crítica en torno al último poemario de Wáshington Delgado hemos observado algunos comentarios sobre ciertos ejes temáticos que estructuran este libro, así como algunos rasgos nuevos en el plano del lenguaje y el estilo que emplea el poeta Delgado. También vimos que autores como Eslava han encontrado vínculos entre *Historia de Artidoro* y *Cuán impunemente se está uno muerto*. Sin embargo, consideramos que todavía no se ha realizado un profundo estudio sobre la representación de Lima en este último poemario. Por ello, consideramos necesaria una revisión profunda que nos permita examinar la imagen que se construye de la ciudad capital en *Cuán impunemente se está uno muerto*, y llegar a tener una visión más cabal y global de este último libro dentro de la totalidad de la obra de Wáshington Delgado.

#### **1.4.-Los períodos de la poesía de Wáshington Delgado**

En este apartado revisaremos cuales han sido algunas de las clasificaciones propuestas por algunos críticos para periodizar la obra de Wáshington Delgado. Jorge Eslava propuso una clasificación de carácter cronológico (*Destierro* 48-49). Eslava distingue dos grandes momentos en la producción poética de Delgado separados por un largo silencio que se produce después de la publicación de su obra reunida. Para este autor, el primer periodo de la poesía delgadiana va desde *Formas de la ausencia* hasta *Destierro por vida* y que queda representada en *Un mundo dividido*. La segunda etapa estaría conformada por los poemas con fecha a partir del 1972 e incluidos en la antología personal realizada por Delgado en *Reunión elegida* (1988). Este volumen contiene una selección importante de la obra anterior de Delgado y tres nuevos proyectos de libros: *Baladas viejas y lejanas* (1972-1975), *El hijo del gran conde* (1975-1980) y *Artidoro y otras gentes* (1977-1983). Del primero tenemos cuatro poemas, del segundo, cinco poemas en prosa, y del tercero, siete poemas. La periodización formulada por Eslava es

de 1994 y como sabemos Delgado siguió escribiendo y “reestructurando” los poemas que había considerado en esta antología (tal es el caso de *Artidoro y otras gentes* y *El hijo del gran Conde* que terminaron por transformarse en *Historia de Artidoro* y *Cuán impunemente se está uno muerto* respectivamente). Juan Payán considera que existen dos etapas en la obra de Wáshington Delgado. La primera etapa estaría conformada por los siete primeros poemarios de Delgado (reunidos en *Un mundo dividido*<sup>10</sup>). Según Payán, si bien existe variedad métrica y temática, las divergencias quedan salvadas por el empleo de formas más tradicionales de verso y el uso mayoritario de un yo poético que unifica la percepción de la realidad (122). Cabe señalar que Payán admite que este primer periodo se puede subdividir en tres: “Poesía pura” (aquí tenemos, según este autor, poemarios de carácter contemplativo como *Formas de la ausencia*, *Canción española* y *Parque*), “Poesía realista” (aquí encontramos poemarios de índole social y reflexivo como *Para vivir mañana* y *Destierro por vida*) y “Poética mixta” (aquí tenemos poemarios que, según Payán, pueden oscilar entre “poesía pura” y “poesía realista” como *El extranjero* y *Días del corazón*) (129). Consideramos que esta subdivisión termina siendo algo esquemática y que se basa en criterios ya superados como “poesía pura” y “poesía realista”. Sobre la segunda etapa Payán menciona lo siguiente:

La segunda etapa de la escritura poética de Delgado acusa recursos de otra especie. El empleo del distanciamiento a través de heterónimos y el nuevo influjo de la poesía anglosajona (con su tendencia a la narratividad) son los elementos más llamativos, pero a ellos cabría sumar la presencia de la escenografía limeña, la mención reiterada del concepto de hidalguía y una reafirmación del influjo vallejano (122).<sup>11</sup>

Para Payán la extensión de los textos de esta segunda etapa se contrapone a la primera donde imperaba un estilo sentencioso y conceptista (122). Por otro lado, Payán menciona que esta segunda etapa habría que subdividirla en dos: entre los libros que llegaron a publicarse (*Historia de Artidoro* y *Cuán impunemente se está uno muerto*) y aquellos poemarios truncos que necesitarían ser reordenados como inéditos. Este sería el caso de *Baladas viejas y ajenas* y *Varia lección (antología de poetas apócrifos)*<sup>12</sup> donde se

---

<sup>10</sup> Los siete poemarios aludidos son los siguientes: *Formas de la ausencia*, *El extranjero*, *Días del corazón*, *Canción española*, *Para vivir mañana*, *Parque* y *Destierro por vida*.

<sup>11</sup> Aquí sería bueno precisar que Payán menciona que el uso de heterónimos es un proyecto que nace con la escritura de los poemas de Ivonne Fernández (alter ego del poeta) que fueron publicados en el número 4-5 de la revista tacneña *In Terris* en 1973 (Juan Payán 484).

<sup>12</sup> El ciclo de poemas con heterónimos supone la producción menos conocida de Wáshington Delgado. Según Payán: “El proyecto, que llevaba como título global *Varia lección*, iba a ser un poemario constituido por nueve voces con sus respectivas notas biográficas ficticias” (482).



incluirían, por ejemplo, los poemas de Ivonne Fernández (uno de los heterónimos de Delgado). Finalmente, consideramos también pertinente mencionar la clasificación que elabora Camilo Fernández Cozman sobre la poesía del autor de *Formas de la ausencia*. Para este crítico la obra de Delgado tiene tres periodos: El primero es el de *poesía de índole contemplativa* y está constituido por su primer poemario: *Formas de la ausencia*. Según Fernández Cozman en este periodo “se puede observar la asimilación del legado de Pedro salinas y el tópico neorromántico de la lejanía de los amantes. Hecho que se revela en el ámbito de la naturaleza” (*El poema* 86-87). El segundo periodo es el de *poesía de conciencia crítica* y abarca *El extranjero*, *Días del corazón* y *Canción española*. Según Fernández Cozman en este periodo percibimos el influjo de Bertolt Brecht y cómo Delgado impulsa un proyecto social (*El poema* 87). También se puede observar cómo Delgado asimila-en *Canción española*-la tradición medieval española y el legado de la poesía de García Lorca para elaborar cantigas y coplas. Por último, tenemos el tercer periodo: *poesía escéptica respecto de la realización de la utopía*. Los libros que conforman este periodo son los siguientes: *Para vivir mañana*, *Parque*, *Destierro por vida*, *Historia de Artidoro* y *Cuán impunemente se está uno muerto*. Para Fernández Cozman en este último periodo, la poesía de Delgado construye un sujeto desarraigado y predomina una perspectiva pesimista (*El poema* 88).

En estas tres propuestas que hemos revisado podemos observar como a través de criterios cronológicos, de estilo o temáticos se ha intentado clasificar la obra poética de Wáshington Delgado. Si bien existen algunas coincidencias en algunos aspectos entre Payán y Fernández Cozman, consideramos que la clasificación propuesta por éste último tiene mayor sustento y permite apreciar las variantes, tanto a nivel de registro como a nivel temas, en la poesía del autor de *Formas de la ausencia*. En nuestro presente trabajo tomaremos en cuenta esta última periodización para el análisis de *Cuán impunemente se está uno muerto*, puesto que consideramos que tomando en cuenta esta clasificación podemos ubicar y conectar este último poemario con libros como *Historia de Artidoro* y *Destierro por vida*, los cuales serán revisados en los siguientes apartados por presentar algunas conexiones con *Cuán impunemente se está uno muerto*.

## 1.5.-El tema de la ciudad en la poesía de Wáshington Delgado

En este subcapítulo queremos abordar cuales han sido las representaciones que Delgado ha hecho de la ciudad a lo largo de su obra poética. El abordaje de este tema cobra quizás más relevancia si consideramos que los poetas del cincuenta representan en cierta medida el tránsito entre lo que fue la ciudad de Lima y lo que es en la actualidad (Villacorta 32). Como afirmamos en los apartados anteriores, a los escritores del cincuenta les tocó ver como la ciudad sufrió su cambio más importante por esos años con el proceso de migración. De ahí quizás que tenga sentido que algunos poetas como Belli, Rose, Salazar Bondy, Guevara y el propio Delgado aborden el tema de la ciudad en su poesía<sup>13</sup>.

La primera referencia a la ciudad en la poesía delgadiana la encontramos en el poema “El extranjero” que pertenece al poemario que lleva el mismo título: “Pregunto por mi patria/ y mi esperanza busca una palabra, el nombre de una ciudad antigua, de una calle pequeña, de una fecha de victoria o desolación,/ el nombre, el dulce nombre de un amor secreto” (*El corazón* 100). La segunda referencia la encontramos en el poema “Espacio del corazón” de *Días del corazón*: “Miro mi camisa y es mi corazón,/ y lo mismo sucede con mi casa,/ con mi ciudad y con el cielo./ En mi corazón son iguales/ mi amigo y mi enemigo” (*El corazón* 143). Otra de las primeras referencias donde se menciona la palabra ciudad está en el poema “Elegía no triste” también de *Días del corazón*: “He visto tu memoria crecer sobre los campos,/ brillar en las ciudades y atravesar la noche” (*El corazón* 158). En estas tres primeras referencias encontramos la palabra *ciudad* pero sin mayor relevancia, aparece la palabra *ciudad* pero no se habla sobre ella específicamente. Es recién en *Destierro por vida* donde la ciudad tiene mayor presencia y aparece como tema. Al respecto Luis Fernando Chueca en su ensayo “Wáshington Delgado: Elegía limeña” señala que en *Destierro por vida* “los referentes espaciales parecen estar respaldados por una materialidad territorial. Es justamente en este libro...en donde por primera vez aparece la ciudad; no Lima, todavía, sino la ciudad en general” (31). En *Destierro por vida* aparecen espacios como plazas, mercados (“Explica la vida avizora la muerte”), cinemas (“Poema Fabiano”) y calles. Sin embargo, como bien menciona Chueca, si bien en poemas como “Difícil soneto”, “Poetas”, “Madrid, la lluvia y el eterno

---

<sup>13</sup> Sobre este punto véase los trabajos de Abelardo Sánchez León (“Presencia de Lima en la poesía actual”) y de José Güich (“Carlos Germán Belli: Nostalgia del linaje humano”).

retorno” o “Tierra extranjera”, hay alusiones o menciones que anuncian que las acciones que se relatan en estos poemas ocurren en ciudades, no llega a traslucirse “una concepción determinada del espacio” (32). Para Chueca es recién en el poema “En los laberintos” donde el espacio urbano aparece como tema y se “ofrece una primera imagen, en la poesía de Wáshington Delgado, del desorden urbano: la ciudad es un laberinto, en donde no es posible tener seguridad sobre los lugares de las cosas” (32). Además, se establece una oposición *campol ciudad* que, si bien algo esquemática, deja muy claro “el valor positivo del mundo natural, perdido frente a la degradación de lo verdadero y al imperio del sentido pragmático de las ciudades” (32). Otro poema que debe tomarse en consideración siguiendo la línea de investigación que hemos trazado es el texto “Globe trotter”. Veamos el segundo párrafo:

Bajo luces de neón, atravesado  
por el estruendo de los automóviles,  
implacablemente gobernado por señales rojas y verdes,  
he caminado por los desiertos, toda mi vida. (*El corazón* 284)

En estos versos hay una clara referencia a las calles con sus autos y señales de tránsito. El locutor personaje del poema señala el sonido estridente que producen los autos en el tráfico de una ciudad moderna (“atravesado/ por el estruendo de los automóviles”). Más adelante en el poema se dice lo siguiente:

A menudo soñé con dulces samaritanas  
y siempre he despertado en un autobús:  
ajadas oficinistas me rodeaban, muertas de sueño, encadenadas  
a una vida polvorienta y sin una gota de agua  
en el corazón. Con insaciable sed  
he caminado por los desiertos, toda mi vida. (*El corazón* 284)

En este párrafo percibimos la descripción de la monotonía del mundo moderno, de “ajadas oficinistas” atrapadas en su trabajo diario, “encadenadas a una vida polvorienta”. Esta esclavitud del trabajo que se manifiesta en el poema denuncia que la vida moderna esclaviza a las personas hasta en punto de deshumanizarlas y hacerles perder sensibilidad alguna: “sin una gota de agua en el corazón”. Luis Fernando Chueca al comentar este poema señala lo siguiente:

El sujeto poético continúa presentando otras experiencias de sus viajes, en los que finalmente, tras la apariencia inicial, no encontró nada: las ciudades en realidad estaban muertas, eran recintos donde habitaba la soledad y el sinsentido. Las luces de neón, la vorágine del tránsito vehicular, la alienante rutina laboral, el desamor, la crueldad, la angustia, el engaño, la vana ilusión...son síntomas del desierto que se habita. Desierto poblado, a fin de cuentas, como son las ciudades del mundo moderno: la más extrema soledad y pura vaciedad en medio de la gente y bajo la falsa apariencia de un mundo perfectamente organizado (33).

Chueca nos habla de un “desierto poblado”, o lo que vendría a ser casi lo mismo de una *ciudad desierta*, donde la rutina laboral ha esclavizado a las personas. Más adelante, el locutor personaje señala, con cierta ironía, que en este mundo moderno se ha perdido ideales como la paz y la capacidad de perdonar a los demás:

Sin cesar he subido las escaleras del hotel.  
Nunca vi la palmera ni el manantial soñado  
ni el arco iris de la paz ni la paloma del perdón. (*El corazón* 284)

La primera referencia a la ciudad de Lima en la poesía de Delgado se da recién en su libro *Historia de Artidoro*. Para Chueca, “Lima es una presencia gravitante” en este libro. Este investigador menciona que *Historia de Artidoro* es un poemario narrativo, no solo por el carácter de varios de los poemas que lo componen, sino “sobre todo porque el libro todo construye, como anuncia el título, la historia de un personaje a partir de los poemas que, a modo de viñetas, entregan fragmentos de su vida y su significado” (35). Este rasgo narrativo ha sido señalado por otros estudiosos como Alonso Rabí do Carmo:

*Historia de Artidoro* no es otra cosa que la historia de un hombre (o un nombre, como lo sugiere el poeta) invitado a un terrible espectáculo: el desmoronamiento de las promesas de su tiempo, la historia de un hombre que ha sido testigo de una existencia engañosa (19).

El locutor personaje del texto también habla de ello: “Amo, Artidoro, tu soñado nombre/  
Y esa historia que de tu nombre brota:/ fugaz soplo del aire o el recuerdo/ de antiguas esperanzas” (*El corazón* 292). La primera referencia a la atmósfera limeña se da en el poema “Antiguos entusiasmos”:

Años de juventud que uno recuerda  
Cuando ya se acabó la juventud.  
El entusiasmo puro se deshizo en el aire,

El aire de la historia.

La garúa limeña difumina  
El recuerdo del sol enamorado  
En las norteñas tierras.  
Sol de justicia, sol de la hermandad  
Con su canción de amor  
Para todos los hombres.

Esa canción ha muerto.  
Muerta está esa esperanza.  
Todos han muerto, yacen enterrados  
Bajo una tierra leve,  
La tierra del olvido. (*El corazón* 293)

Chueca menciona lo siguiente sobre este poema:

Lima parece no solo haber acabado con los entusiasmos de Artidoro, sino que tiene la propiedad de amenguar toda esperanza. Es la ciudad la que parece acabar con el ímpetu de la juventud, con los anhelos de justicia y hermandad. Esta configuración se convierte, a partir de su primera aparición, en el eje de la representación de Lima en *Historia de Artidoro*: es el clima de la ciudad el nocivo (37).

Cuando comentamos el poema “Glove trotter” líneas arriba mencionamos que había la representación de una *ciudad desierta*. Esta misma imagen se produce en el poema “Calle de Mercaderes” con el agregado que también se habla de Lima como una ciudad en ruinas:

Aprisionado por la ceniza turbia  
De las seis de la tarde,  
Se debate Artidoro  
En una vieja calle  
De la ruinoso Lima.  
Es domingo y no hay gente en las aceras  
Ni en las pistas circulan automóviles,  
Las jaranas del sábado acabaron  
En devoción o sueño (*El corazón* 297)

En otros poemas como “Río del olvido” se habla de “viejas calles silenciosas” (294). Este espacio viejo, en ruinas, también es concebido como un espacio estéril, improductivo:

las nubes pertinaces  
de la ciudad de Lima  
no regarán jamás

un árbol de monedas

(“Vuelve Artidoro a contemplar la muerte”) (*El corazón* 305)

Sobre este punto Chueca menciona que estas imágenes están “vinculadas con la aridez, es decir, con la imposibilidad de que algo crezca, de que la ciudad dé algún fruto” (37). Finalmente, debemos señalar que otro rasgo importante de la representación que se da de la ciudad de Lima en *Historia de Artidoro* es la de la imagen de una ciudad moribunda: “Su cuerpo que hoy pasea lentamente/ por las calles de Lima,/ por jirones y plazas y plazuelas/ donde encuentra de nuevo/ el misterioso azar por el que vive./ Así es la vieja Lima:/ ella también se acaba, también muere” (*El corazón* 296). De todo lo expuesto hasta este punto podemos resumir que Lima es representada como una ciudad marchita, envejecida y moribunda. Jorge Cornejo Polar menciona con respecto a *Historia de Artidoro* que existe en este poemario una “angustiada conciencia del tiempo, de su paso inevitable e irreversible, de la manera implacable como su transcurso instaura el deterioro incesante de seres, cosas, recuerdos” (86).

Sin duda que el texto que hemos comentado en estas líneas tiene más cosas que decirnos, pero que escapan del tema central de esta tesis. Luego de haber estudiado el desarrollo del tema de la ciudad en la poesía de Wáshington Delgado pasaremos a trabajar dicho tema en *Cuán impunemente se está uno muerto* para establecer cuáles son los puntos de conexión con todo lo que hemos visto hasta esta sección.

## CAPÍTULO 2

### ESTRUCTURA Y CAMPOS FIGURATIVOS EN *CUÁN IMPUNEMENTE SE ESTÁ UNO MUERTO* DE WASHINGTON DELGADO

En el primer capítulo estudiamos los campos retóricos de la poesía de los años cincuenta y realizamos un primer acercamiento a la poesía de Washington Delgado mediante la revisión de los comentarios de la crítica especializada en torno a su obra poética. Por otro lado, también revisamos algunas propuestas de clasificación de la poesía del autor de *Días del corazón*. Finalmente, rastreamos las primeras referencias de la ciudad y el desarrollo de este ítem en la poesía delgadiana para poder situar mejor nuestro trabajo en esta línea de investigación. Para este segundo capítulo nos centraremos en describir y analizar la estructura del último poemario de Washington Delgado, así como también trabajaremos otra categoría del italiano Stefano Arduini: los campos figurativos, con el propósito de tratar de llegar a desentrañar la configuración conceptual que se realiza en el poemario *Cuán impunemente se está uno muerto*, centrándonos en el análisis de algunos de los poemas. Asimismo, emplearemos la tipología de metáforas desarrollada por Lakoff y Johnson, así como las categorías desarrolladas por Eric Landowski bajo la denominación de “las Políticas del Uno”.

#### **2.1.- Los campos figurativos**

Antes de definir el concepto de Campo figurativo, consideramos pertinente señalar que para Arduini la figura retórica no constituye un desvío “de un plano neutro,

ya sea entendido en términos de lenguaje común o científico, ya sea entendido como plano denotativo” (101) y enfatiza lo siguiente:

(...) no existe la palabra y la palabra figurada, en un principio existe la palabra figurada que crea la expresión: el lenguaje estándar es denotativo sólo aparentemente, basta con recorrer su historia para darse cuenta de ello. La palabra puede perder en la conciencia de los hablantes la certeza de ser en su origen figura, pero permanece en ella que la figura es el aspecto creativo e innovador del lenguaje: sin figuras no tendríamos lenguaje estándar, y no al contrario (103).

Este intelectual italiano concibe a la figura como el modo en el que nosotros “filtramos expresivamente el mundo y de este modo lo hacemos visible, la figura en este sentido no es el punto de llegada de un proceso que parte de los datos naturales, sino que es el punto mismo de partida” (133). Tomando en cuenta estas consideraciones sobre la figura resulta más fácil entender el concepto de Campo figurativo. Para Arduini los campos figurativos vendrían a ser los lugares donde se divide todo el *universo figurado* (103) que posee y que es propio del hombre. Arduini concibe al Campo figurativo como un espacio cognitivo de organización conceptual del mundo. En ese sentido, los campos figurativos vendrían a representar campos conceptuales a través de los cuales el hombre realiza un *pensar retórico*, puesto que para Arduini las figuras representan un “medio de organización de lo real” y señala que “la realidad misma es construida a través de las figuras” (84). Pareciera que Arduini concibe a nuestra mente como un espacio que se encuentra dividido en ciertas áreas conceptuales que nos permiten elaborar nuestro pensamiento mediante figuras retóricas. Incluso llega a afirmar que “el hablar retórico es el único hablar verdadero” (100).

Para Arduini, la figura retórica es un “universal antropológico de la expresión”, antropológico, en el sentido de que atañe a una característica específicamente humana, y expresivo, porque se refiere a los medios con que el hombre organiza su actividad comunicativa (136). De todo ello se concluye que el ser humano piensa y se expresa mediante metáforas, sinécdoques o antítesis; pero sin duda, el contenido de cada una de estas figuras varía de cultura en cultura. La conexión entre lenguaje y mundo, para Arduini, está constituida de esta manera por esquemas retóricos que tienen una función cognitiva. Este pensador italiano señala que hay seis campos figurativos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la repetición y la antítesis (103). Considerando estas



nociones, buscaremos observar cómo han sido configurados los objetos, los personajes e incluso el mundo representado que se haya en cada poema de *Cuán impunemente se está uno muerto*.

## 2.2.- Estructura e isotopías en *Cuán impunemente se está uno muerto*

Antes de entrar a los poemas que constituyen el poemario *Cuán impunemente se está uno muerto*, consideramos que primero debemos analizar a dicho poemario en su totalidad<sup>14</sup>. Este libro está dividido en dos secciones: “Traslado de restos” y “Hombre de pie”. En la primera parte el poeta hace uso del verso, mientras que en la segunda sección recurre al uso del poema en prosa (recurso no utilizado antes por Delgado en libros anteriores). En las dos secciones mencionadas podemos encontrar temas que atraviesan todo el libro. Por ejemplo, la isotopía de la muerte. En este poemario de Delgado, la muerte aparece como un agente *corrosivo* que envuelve a la realidad y lo marchita todo. La melancolía (en otros casos la tristeza) y el silencio son los anunciadores de su presencia: “Cuando crece el silencio en la tarde otoñal,/ el aire ensimismado de parques y jardines se vuelve ponzoñoso” (*Cuán impunemente* 30). Para el “yo poético” el mundo que lo rodea está plagado de muertos: “En la ciudad muerta y anónima,/ entre los muertos sin nombre, yo camino/ como un muerto más” (44). Idea que se mantiene hasta en el último poema: “Tontamente permanezco sobre la tierra de los muertos” (75). La muerte se encuentra tan presente y es aceptada a tal punto que incluso se la concibe como una meta, un fin: “‘Toda mi dicha fuera morir entre geranios sobre alfombra de césped’” (30). La muerte está tan interiorizada por las personas que a lo que único que aspiran es a una muerte digna, morir bien, aunque sea. La muerte llega a convertirse en un vicio (“es un vicio la muerte”). Se piensa en ella, se lucha con ella “día a día”: “yo combato a la muerte,/ día a día” (33). Esta atmósfera mortuoria manifestaría una mirada crítica y desmitificadora sobre la imagen de nuestro país que es concebido como “un país en derrota” como se manifiesta en “Habitación de invierno”: “La ceniza del alba y el vino

---

<sup>14</sup> Cabe señalar que cinco de los poemas que conformar *Cuán impunemente se está uno muerto* ya habían aparecido en *Reunión elegida* (1988): “Caballos invernales”, “Jirón Cailloma”, “Hombre de pie”, “Lachrima Christi” y “El hijo del gran Conde”. Por otro lado, también es importante mencionar que tres de ellos ya habían sido publicados en el número 2 de la revista *Hueso Húmero* (julio-septiembre, 1979): “El hijo del gran Conde”, y con sus antiguos títulos “Hombre de pie” y “Jirón Cailloma” (“Contemplación y existencia” y “Viaje nocturno”, respectivamente). Estos datos nos expresan el largo proceso de producción que tuvo el último poemario de Delgado que no sería menor de veinticuatro años.

de la despedida, el retorno al hogar y la casa arrendada, el país en derrota y el aire muerto” (75). Este desencantamiento por la realidad del país lo lleva a este “yo poético” a buscar en otros lares algún ideal que llene su alma: “Iremos a tierras portuguesas/ o a cualquier otro sitio/ que nos levante un ideal en el alma” (49). Esta búsqueda de otros espacios distantes se manifiesta como una alternativa de escape frente a una realidad caracterizada por la miseria y la pobreza: “Me hurgué los bolsillos en busca de una moneda para soñar, al menos, con líquidos calientes y países lejanos” (64). En otros poemas esta búsqueda o añoranza de un nuevo espacio está vinculada a la figura del caballo (que a lo largo del poemario tiene mucha presencia): “Desesperadamente y a caballo voy a buscar del mar crujiendo más allá de la noche” (72). En este pasaje la *noche* representaría la *oscuridad social* que el “yo poético” percibe de su entorno. Esta realidad produce en el poeta ciertos conflictos internos, puesto que, si bien se encuentra sumergido en esa *realidad mortuoria* o decadente, él no puede dejar de sentirse afligido por la realidad que observa: “No puedo separarme del río de amores y compasiones que brota de mi pecho, no puedo levantarme de esta silla que cojea para recordarme la tristeza del mundo” (75).

Otro tema que está presente en ambas secciones es el de la ciudad como un espacio agresivo: “tardo horizonte gruñe” (29). En “Jirón Cailloma”, el “yo lírico” menciona lo siguiente: “La ciudad abrió su boca y yo conté dientes” (64). La ciudad es representada como un ente que “gruñe”, enseña sus dientes, como un animal que amenaza antes de atacar. Complementando con lo dicho anteriormente, el espacio urbano que se muestra en *Cuán impunemente se está uno muerto* está caracterizado por la decadencia (*espacio de muerte*) y la agresividad.

Finalmente, la desilusión, el desencanto también son temas transversales al libro. A lo largo de este poemario podemos observar una mirada desencantada sobre la realidad por parte del “yo lírico”, para quién los viejos ideales de justicia y libertad se han perdido: “Si escucho la palabra libertad/ evoco una plazuela desolada” (35). Dicha desilusión también se plasma cuando se opina sobre la vida que se ha llevado: “Me doy cuenta de que apenas he vivido lo suficiente para saber que no he vivido, mientras el tiempo se disuelve en el aire mojado por una imprevista y benéfica lluvia final” (62). En base a lo que hemos señalado anteriormente podemos afirmar que esa melancolía se produce por la realidad que el “yo poético” observa y por la concientización del paso del tiempo y su no aprovechamiento: “Dulce edad de oro, nunca fuiste usada” (73). El paso del tiempo

no perdona ni siquiera a los semidioses como el sátiro: “Pasó la edad dorada: Melancólicamente/ contempla el viejo sátiro sus patas/ de chivo montaraz y se acaricia/ la barba cana y los rajados cuernos.” (27).

Hasta aquí hemos visto algunos temas transversales al libro, aunque sería importante señalar algunas diferencias. Más allá del uso de poema en prosa lo que diferencia a la segunda sección es el predominio del espacio de la urbe y la referencia directa a la ciudad de Lima. Para cerrar, quisiéramos citar el comentario que realiza Camilo Fernández sobre *Cuán impunemente se está uno muerto*:

En *Cuán impunemente se está uno muerto* predomina una atmósfera disfórica. El locutor trata de buscar una explicación racional a la presencia de la muerte en todos los actos de la vida cotidiana y en el aire que respiramos los seres humanos. Busca la realización de la utopía entendida como proyecto social que realice los viejos ideales de la justicia y de la libertad; sin embargo, percibe que los disvalores se propagan en el mundo y deshumanizan al hombre. (*El poema* 117).

Sin duda que este comentario de Fernández Cozman sintetiza y complementa la lectura que hemos realizado de la estructura y de los temas más relevantes de último poemario de Wáshington Delgado.

### **2.3.-Lectura intertextual: Análisis del título de *Cuán impunemente se está uno muerto***

El título del libro de Wáshington Delgado procede del poema LXXV de *Trilce* de César Vallejo. Por ello consideramos que es necesaria una lectura intertextual entre dicho texto y los poemas que conforman *Cuán impunemente se está uno muerto*. Por intertextualidad nos referimos a “las relaciones que un texto mantiene con un corpus textual pre o coexistente” (Franco Carvalhal 63) “cuyo análisis nos ayuda a percibir el funcionamiento de los elementos literarios que configuran la tradición” (69). El texto que estudiaremos es el siguiente:

## LXXV

Estáis muertos.

Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.

Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana que, péndula del zenit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele. Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte.

Mientras la onda va, mientras la onda viene, cuán impunemente se está uno muerto. Sólo cuando las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados, y se doblan y doblan, entonces os trasfiguráis y creyendo morir, percibís la sexta cuerda que va no es vuestra.

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuiste. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca, sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades.

Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida.

Estáis muertos. (351)

Antes de empezar nuestra lectura intertextual, consideramos pertinente enmarcar este poema en su conjunto que es *Trilce*. Este poemario publicado en el año 1922 es considerado el libro de vanguardia más importante en el Perú. Muchos críticos como Antonio Cornejo Polar han señalado el carácter experimental de este poemario:

*Trilce* es una experiencia límite. Supone un atroz y lucidísimo buceo en las simas de una conciencia desgarrada frente al hiriente misterio de la existencia y supone también una correlativa hazaña verbal: la de reinventar un lenguaje que pueda plegarse al movimiento de esa conciencia y trasponerla a la objetividad implícita en todo sistema de signos (98).

De semejante opinión es Américo Ferrari:

Hay, pues, en *Trilce*, un doble movimiento. El poeta tiende a romper los moldes del lenguaje establecido, en demanda de una poesía que transcriba de la manera más inmediata y directa posible el movimiento contradictorio y oscuro del pensamiento; siguiendo esta tendencia Vallejo evita toda descripción, limitándose a anotar sensaciones, recuerdos que afloran para desaparecer o fundirse con otros contenidos psíquicos, sin que el vínculo entre ellos sea nunca claro (253).

Ferrari señala que en *Trilce* hay la utilización de arcaísmos, neologismos, tecnicismos y palabras que cambian de categoría gramatical. Por otro lado, Ferrari agrega que Vallejo “emprende un trabajo de desintegración del vocabulario desde el doble punto de vista de la morfología y de la semántica” (272-273). También señala la presencia de anomalías gráficas, deformaciones de los vocablos y el empleo insólito de las mayúsculas. Además, en este segundo poemario de Vallejo apreciamos una clara experimentación en el nivel de la sintaxis atacando sus estructuras mismas, destruyendo las relaciones que rigen el orden y la concordancia de los vocablos, de los sintagmas o de las proposiciones (278). Luego de este breve, pero necesario, marco general sobre *Trilce* pasaremos a analizar el poema antes mencionado del poeta de Santiago de Chuco.

Los primeros versos son contundentes: “Estáis muertos./ Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos”. En estos versos Vallejo señala que las personas se encuentran en un estado de muerte, no real quizás, pero sí simbólica como señala Alberto Escobar: “Resulta obvio que el verso no alude a la muerte física, que no es un diálogo imaginario ni un monólogo ante un grupo de cadáveres” (177). Escobar habla de un estado, “como un estar muertos”. Sin duda que esta idea se conecta con una de las líneas temáticas que hemos rastreado en *Cuán impunemente se está uno muerto*: El sentimiento de muerte, del sentirse muerto en vida, por la realidad agobiante y acechante que se configura en el libro. Que en palabras de Vallejo podríamos decir: “Qué extraña manera de estarse muertos”. La realidad alienante y deshumanizadora produce hombres no-humanos, ya no hablamos de seres vivos, sino de muertos. Ahora veamos los siguientes versos del poema de César Vallejo:

Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana  
que, péndula del zenit al nadir, viene y va de cre-  
púsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja  
de una herida que a vosotros no os duele. Os digo,  
pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros

sois el original, la muerte.

Sobre este párrafo Escobar menciona lo siguiente:

(...) predomina en el párrafo una sensación del movimiento lento o isócrono, ligado a un desplazarse como si fuera en flotación, regido por un ritmo pendular (del zenit al nadir, que viene y va de crepúsculo a crepúsculo), y que produce una vibración ante la caja de una herida que a los presuntos muertos no causa dolor (177).

Este ir y venir que señala Escobar, este desplazarse en el aire, en flotación, podríamos entenderlo como que el estado de estar muerto en vida te “deja en el aire”, no estás ni vivo ni muerto: Es como flotar en la nada (“flotáis nadamente”). Con respecto a este punto Marco Martos y Elsa Villanueva nos hablan de que en el poema está la “idea del transcurrir inútil, jugando con la imagen lenta y suave de las ondas que van agotando la existencia” (357). ¿Y por qué estas personas se encuentran en este estado? Porque carecen de sensibilidad, porque no sienten el dolor del otro (“una herida que a los presuntos muertos no causa dolor” como señala Escobar). En este punto consideramos pertinente el comentario que hace Camilo Fernández: “Pienso que la sensibilidad plena, para Vallejo, constituye el rasgo esencial del ser vivo” (*El poema* 115). Eduardo Neale-Silva menciona lo siguiente:

El hombre vivo, dice Vallejo, es el ser sensible. El ‘muerto’ es, por el contrario, el que presencia el dolor humano, representado aquí por *la herida...* y no lo siente. Sólo en la agonía llega éste a comprender la existencia de la *sexta cuerda*. Los ‘muertos’ han vivido con un instrumento vibrador-su propio ser-que está representada aquí por una guitarra. Sólo en presencia de la muerte descubren tales hombres la cuerda intocada. El no haber jamás vibrado esa cuerda es como no haber vivido nunca (260).

Queda evidenciado entonces que en el poema se produce un contraste entre *vida y muerte*, o como diría Escobar entre *autenticidad y inautenticidad*: “Importan estas líneas por algo más que el empleo feliz que hace el autor de la figura del desdoblamiento; valen en particular por la concentración que se produce entre ellas para dicotimizar *vida y muerte y autenticidad e inautenticidad*” (178). Eduardo Neale-Silva también nos habla de una oposición entre la “vida consciente” y la “existencia vegetativa” (259) que en palabras de Washington Delgado sería: “Ahora sabemos quiénes son los muertos y quiénes/ los constructores. Uno sólo/ es el camino del amor y sabemos/ que es lo inútil” (*El corazón*

132). La capacidad de sentir el dolor de otro ser humano es un tema constante en Vallejo y tiene ecos en este póstumo libro de Wáshington Delgado. En *Cuán impunemente se está uno muerto*, escuchamos la voz del poeta que denuncia una sociedad que ha sido carcomida por los disvalores, una sociedad que ha dejado morir los ideales de justicia y de la libertad social:

En el Perú, las madres  
son apaleadas diariamente  
por pedir un poco de leche  
para sus hijos pequeños.  
A las míseras gentes  
las arrojan a balazos  
de las pampas pedregosas  
donde quisieron levantar  
sus chocitas de caña  
(unos niños fueron pisoteados,  
algún viejo murió  
ahogado por gases,  
es el precio que hay que pagar  
pues la propiedad es sagrada)

(“¿Ya no traerá la hormiga pedacitos de pan al elefante encadenado?”) (*Cuán impunemente* 38)

Cuando Escobar habla sobre el verso que da título al libro de Delgado menciona que hay un “acento de reproche” (178). Este es un aspecto que también se manifiesta en el poemario que estamos estudiando. El poeta cuestiona y denuncia la realidad que observa como se aprecia en el fragmento del poema citado líneas arriba y llama incluso a hacer una revolución: “Hagamos la revolución/ a la vuelta de la esquina/ y que mueran los bribones” (*Cuán impunemente* 58). En el poema de Vallejo aquellos que han perdido la sensibilidad para sentir el dolor del otro han dejado de estar vivos, han dejado de ser hombres humanos. En el libro de Wáshington Delgado las personas se encuentran en un estado de *muerte*, por la miseria del mundo o por la marginalidad de la que son víctimas: “Tontamente permanezco sobre la tierra de los muertos, en el albergue de los réprobos, a la mesa de los abandonados” (*Cuán impunemente* 75). Aquellos que también han perdido sus sueños, sus ideales o aspiraciones más profundas y que han sido absorbidos por el sistema también se encuentran en ese estado de muerte como se manifiestan en los siguientes versos:

La esperanza era el árbol dorado de la vida,  
a sus ramas trepábamos con afán luminoso,  
éramos muchos, éramos hijos de un claro sueño.  
Cuántos ya se habrán muerto cuántos se habrán hundido  
en el humo letal de un empleo pequeño

("Amores sin tragedia") (*Cuán impunemente* 29)

Ese estado de muerte, esa condición humana en la que se encuentra el hombre en esta época es lo que denuncia y señala Delgado al tomar el verso de Vallejo. Consideramos que lo que se busca es enfatizar la arbitrariedad y el abuso que sufren aquellas personas que no gozan de ningún tipo de representación frente a los grupos que detentan el poder: "Para construir campos de golf/ les quitan tierras a los indios/ en los Estados Unidos./ En Sudáfrica matan a los negros/ porque ésa es la ley de los blancos" (*Cuán impunemente* 36).

Hasta este punto hemos tratado de evidenciar el diálogo que se establece entre el poemario de Delgado y el poema de César Vallejo. Para cerrar, quisiéramos también señalar que el vínculo con Vallejo se da desde el primer poema del libro que estamos estudiando que lleva por título "Sobre la traslación de los restos de César Vallejo". Quisiéramos comentar brevemente el final de dicho poema:

De Vallejo sólo es un poco de aire lánguido  
cuando se leen sus versos, un poquito  
de luz cuando se lee, por ejemplo:  
"Mientras la onda va, mientras la onda viene,  
cuán impunemente se está uno muerto" (21)

El locutor personaje señala que la poesía de Vallejo se caracteriza por dos cosas: la primera; el "aire lánguido" que trasmite, y segundo; por tener "un poquito de luz", de poder transmitir un poco de verdad al mostrarnos la verdadera condición en la que se encuentra el hombre: un estado de muerte. Como cierre de este apartado quisiéramos citar a Fernández Cozman quien realiza un interesante comentario sobre las otras conexiones que hay entre la obra de Vallejo y el poemario de Washington Delgado:

Cuando hablo de la *poética de la interdiscursividad* en *Cuán impunemente se está uno muerto*, me refiero a una conceptualización acerca de la poesía que pone de relieve la reescritura de textos anteriores, el diálogo con la tradición literaria o con otras disciplinas...En '¿Ya no traerá la hormiga pedacitos de pan fresco al elefante encadenado'[sic],



Delgado entra en diálogo con el ‘Himno a los voluntarios de la República’ de *España aparta de mí este cáliz* donde Vallejo alude a una hormiga que ayuda a un elefante que se halla encadenado a ‘su brutal delicadeza’. En ‘Si fueras Dulcinea’ se percibe una interdiscursividad que remite a la célebre novela de Cervantes (*El poema* 142).

No pensamos haber agotado todas las posibles lecturas y vínculos entre el poema de César Vallejo (u otros autores) y el texto de Delgado, tan sólo queríamos establecer algunas conexiones que hace el poeta de *Días del corazón* con la tradición literaria que nos permitan profundizar nuestra lectura de este poemario que venimos estudiando<sup>15</sup>.

## 2.4.-Análisis de los campos figurativos en “Sátiro sobreviviente”

En esta parte del trabajo profundizaremos nuestro estudio del poemario *Cuán impunemente se está uno muerto* analizando el poema “Sátiro sobreviviente”. Para el análisis de este texto recurriremos al marco teórico desarrollado por Arduini sobre los campos figurativos y la tipología de metáforas elaborada por Lakoff y Johnson. En nuestro trabajo hermenéutico vincularemos los niveles de la *elocutio*, *dispositio* e *inventio* los cuales conforman las “operaciones constituyentes de discurso” (Albaladejo 27). Comenzaremos nuestro estudio segmentando al poema para luego ver la configuración de los interlocutores y la visión de mundo que subyace en “Sátiro sobreviviente”. Este es el texto que analizaremos a continuación:

### SÁTIRO SOBREVIVIENTE

El viejo sátiro errabundo se halla  
algo desencantado, pasó el tiempo  
en que corría tras las ebrias ménades  
destruyendo arboledas y sembríos,  
encenagando arroyos o matando  
cervatillos y cándidas ovejas.  
Pasó la edad dorada: Melancólicamente  
contempla el viejo sátiro sus patas  
de chivo montaraz y se acaricia  
la barba cana y los rajados cuernos.  
Pobre sátiro viejo, abandonado

---

<sup>15</sup> En este punto podríamos señalar los siguientes trabajos sobre la obra de César Vallejo como referencia: FERRARI, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Lima: Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Martín de Porres, 1998. ORTEGA, Julio. (comp.) *César Vallejo*. Madrid: Ed. Taurus, 1974. PAOLI, Roberto. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Firenze: D’Anna, 1981.

en un mal siglo y en ciudad inhóspita:  
 No volverá a vagar por las cañadas  
 ni a trepar a los riscos y a los árboles,  
 ni a nadar en remansos y torrentes,  
 ni a correr tras las ninfas ni a buscar  
 un acogedor y venturoso prado  
 para dormir la siesta a mediodía.  
 ¿Qué puede hacer ahora el viejo sátiro?  
 ¿Tocar su caramillo divinal  
 en plazas y autobuses, compitiendo  
 con los niños cantores o el que vende  
 agujas, caramelos, almanaques?  
 ¿Escribir sus memorias en revistas  
 y dictar conferencias académicas  
 sobre los dioses y los tiempos áureos?  
 ¿O pescar una viuda millonaria  
 para llevar una opulenta vida,  
 usar monóculo y vestir de frac?  
 Revistas y academias nunca admiten  
 testimonios remotos que no tengan  
 aparato científico, en un caso,  
 y fotos a colores, en el otro.  
 Las millonarias viven en hoteles  
 muy exclusivos donde no permiten  
 gente peluda ni visibles cuernos.  
 La vida es muy difícil para un sátiro  
 en este malhadado siglo veinte. (27)

#### **2.4.1.-Segmentación del poema “Sátiro sobreviviente”**

Consideramos que este texto lírico puede ser segmentado en dos bloques. El primer segmento estaría conformado desde el primer verso (“El viejo sátiro errabundo se halla”) hasta el verso dieciocho (“para dormir la siesta a mediodía”). A este primer bloque le podemos poner por título *Nostalgia de la vida anterior del sátiro*. En esta primera parte del poema podemos apreciar claramente como el locutor personaje nos habla de la vida anterior del sátiro con gran nostalgia: “No volverá a vagar por las cañadas/ ni a trepar a los riscos y a los árboles,/ ni a nadar en remansos y torrentes/ ni a correr tras las ninfas ni a buscar/ un acogedor y venturoso prado/ para dormir la siesta a mediodía” porque ya “pasó la edad dorada”. En esta primera sección también se nos da una imagen desmejorada del sátiro por el paso del tiempo: “Pasó la edad dorada: Melancólicamente/ contempla el viejo sátiro sus patas/ de chivo montaraz y se acaricia/ la barba cana y los rajados cuernos”. Al segundo bloque estaría conformado desde el verso diecinueve

(“¿Qué puede hacer ahora el viejo sátiro?”) hasta el último verso: “en este malhadado siglo veinte”. A esta sección la hemos denominado *La situación actual del sátiro*. En esta segunda sección se hace hincapié en la situación en la que se encuentra el sátiro y sus posibilidades de sobrevivir “en un mal siglo y en ciudad inhóspita”:

¿Qué puede hacer ahora el viejo sátiro?  
¿Tocar su caramillo divinal  
en plazas y autobuses, compitiendo  
con los niños cantores o el que vende  
agujas, caramelos, almanaques?  
¿Escribir sus memorias en revistas  
y dictar conferencias académicas  
sobre los dioses y los tiempos áureos?  
¿O pescar una viuda millonaria  
para llevar una opulenta vida,  
usar monóculo y vestir de frac?  
Revistas y academias nunca admiten  
testimonios remotos que no tengan  
aparato científico, en un caso,  
y fotos a colores, en el otro.  
Las millonarias viven en hoteles  
muy exclusivos donde no permiten  
gente peluda ni visibles cuernos.  
La vida es muy difícil para un sátiro  
en este malhadado siglo veinte.

En estos versos se muestran la realidad apremiante que vive el sátiro, se le muestran muchas opciones, sin embargo todas ellas implican en cierta forma un “rebajamiento” de su condición de semidiós: “¿Qué puede hacer ahora el viejo sátiro?/ ¿Tocar su caramillo divinal/ en plazuelas y autobuses”.

#### **2.4.2.-Los campos figurativos en el poema “Sátiro sobreviviente”**

Como hemos visto con Arduini, las figuras retóricas no son meros adornos en el poema ni desvíos en relación con la norma, sino que cumplen una función importante en la organización de la ideología que subyace en el texto poético. Por ello, es pertinente enfatizar la relación entre las figuras y la visión del mundo que aporta el poema. A nuestro parecer en este texto lírico observamos la presencia de cuatro campos figurativos: el de la metáfora, el de la sinécdoque, el de la repetición y el de la antítesis, de los cuales el predominante es el de la repetición como lo explicaremos más adelante.

Del campo figurativo de la sinécdoque encontramos la utilización de sinécdoques sobre la base de la parte por el todo. Veamos algunos ejemplos: “se acaricia/ la barba blanca y los rajados cuernos”. En este caso tanto “barba blanca” como “rajados cuernos” están reemplazando al *todo* que es el *cuerpo*, el cuerpo viejo del sátiro en este caso. Con respecto al campo figurativo de la repetición encontramos el uso de las figuras retóricas de la anáfora y la aliteración. Veamos los siguientes versos:

No volverá a vagar por las cañadas  
ni a trepar a los riscos y a los árboles,  
ni a nadar en remansos y torrentes,  
ni a correr tras las ninfas ni a buscar  
un acogedor y venturoso prado  
para dormir la siesta a mediodía.

En estos versos apreciamos la repetición del conector “ni” que remarca y encadena todas las supresiones que padece el sátiro en la actualidad. Pero también apreciamos en estos mismos versos el uso de la aliteración. Veamos caso por caso: “No volverá a vagar”. En este verso apreciamos la reiteración de la oclusiva /b/. En este caso resulta interesante como desde el nivel del sonido se establece una conexión entre la acción “vagar” con “no volverá” mediante la repetición de la “v”, la cancelación de la acción se remarca a un nivel sonoro. En “ni a trepar a los riscos y a los árboles”, podemos observar el verbo “trepar” se conecta mediante la vibrante /r/ con los “objetos directos” de la acción de dicho verbo: riscos y árboles. De igual manera ocurre con “ni a nadar en remansos y torrentes” donde apreciamos la presencia de las nasales /m/ y /n/.

Finalmente, del campo figurativo de la antítesis en el poema de Delgado encontramos el uso de la ironía. Veamos los siguientes versos:

¿Qué puede hacer ahora el viejo sátiro?  
¿Tocar su caramillo divinal  
en plazas y autobuses, compitiendo  
con los niños cantores o el que vende  
agujas, caramelos, almanaques?  
¿Escribir sus memorias en revistas  
y dictar conferencias académicas  
sobre los dioses y los tiempos áureos?  
¿O pescar una viuda millonaria  
para llevar una opulenta vida,

usar monóculo y vestir de frac?  
Revistas y academias nunca admiten  
testimonios remotos que no tengan  
aparato científico, en un caso,  
y fotos a colores, en el otro.  
Las millonarias viven en hoteles  
muy exclusivos donde no permiten  
gente peluda ni visibles cuernos.  
La vida es muy difícil para un sátiro  
en este malhadado siglo veinte.

Cuando el “yo poético” nos habla de las opciones que tiene el sátiro para sobrevivir, nos damos cuenta de un tono irónico cuando se afirma que las revistas y academias no admiten “testimonios remotos” que no tengan sustento científico ni fotos a colores:

Revistas y academias nunca admiten  
testimonios remotos que no tengan  
aparato científico, en un caso,  
y fotos a colores, en el otro.

Sin duda en el verso “Y fotos a colores, en el otro” se deposita toda la carga irónica. A nuestro parecer en estos versos se da una crítica a una concepción pragmática del saber académico, puesto que el conocimiento es visto como una posibilidad de obtener dinero. El sátiro podría “vender” lo que sabe sobre los dioses o sobre “la edad dorada”. Como diría Marshall Berman, “pueden escribir libros, pintar cuadros, descubrir leyes físicas o históricas, salvar vidas, solamente si alguien con capital les paga. Pero...nadie les pagará a menos que sea rentable pagarles” (115). Queda evidenciado que en el poema se cuestiona la idea de que en esta época todo sea “vendible” o comercializable. Por otro lado, el sátiro no puede aspirar a casarse con una millonaria, puesto que ellas viven en hoteles donde él no puede ingresar por ser peludo y tener cuernos:

Las millonarias viven en hoteles  
muy exclusivos donde no permiten  
gente peluda ni visibles cuernos.

En el verso “gente peluda ni visibles cuernos” hay un matiz irónico y burlón. Sabemos que existen “espacios cerrados” en donde se mueven ciertas personas de poder económico y que excluyen a personas de pocos recursos. Nuestro sátiro está en una condición de marginal, su imagen (ser peludo y tener cuernos) resulta otro factor de marginación que

el locutor señala con una sutil ironía. Luego de haber realizado el análisis de los campos figurativos en “Sátiro sobreviviente” pasamos ahora al empleo de la tipología de metáforas desarrolladas por Lakoff y Johnson.

### **2.4.3.-Metáfora estructural y orientacional en “Sátiro sobreviviente”**

En su libro *Metáforas de la vida cotidiana*, Lakoff y Johnson, desarrollan una tipología de metáforas: metáforas estructurales, metáforas ontológicas y metáforas orientacionales. La razón por la que se enfocan en la metáfora es porque ellos consideran que nuestro “sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (39). Para estos dos pensadores la metáfora se encuentra vinculada tanto a nuestro pensamiento como a nuestras acciones, por ello llegan a la siguiente conclusión “si estamos en lo cierto al sugerir que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas” (39).

El primer tipo de metáfora que estos dos autores definen es la metáfora estructural. Este tipo de metáforas son las que nos permiten organizar nuestro sistema conceptual y nuestra actividad cotidiana (40), ya que es a través de estas metáforas que se establece una relación entre lo que hacemos y la manera en que lo entendemos (41). La metáfora estructural “nos permite comprender un aspecto de un concepto en términos de otro” (46) (por ejemplo, *el tiempo es dinero*, expresión de la cual pueden nacer frases como estas: “Me estás haciendo *perder* tiempo”). El segundo tipo de metáfora en ser desarrollado es la metáfora orientacional. Reciben el nombre de orientacionales porque la mayoría de ellas tienen que ver con la orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico, etc. Las metáforas orientacionales dan a un concepto una orientación espacial (50). El ejemplo que ellos proponen es FELIZ ES ARRIBA, lo cual implica que el concepto feliz tiene una connotación positiva. El hecho de que el concepto feliz esté orientado arriba lleva, para estos autores, a expresiones como: “hoy resiento alto” (hemos copiado el ejemplo tal cual está en el libro) (50). Dependiendo de la ubicación que se le da a un concepto se le otorga un carácter positivo o negativo, de superioridad o de inferioridad, etc. El tercer tipo de metáfora que

diferencian Lakoff y Johnson es la metáfora ontológica. Este tercer tipo de metáfora consiste en “considerar acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc; como entidades y sustancias” (64). Estas metáforas nos permiten categorizar, agrupar, cuantificar y razonar sobre ciertos fenómenos como la inflación, puesto que conceptualizamos a estos fenómenos como objetos limitados, y por ello analizables.

Luego de haber desarrollado nuestro marco teórico pasaremos al empleo de la categoría de metáfora orientacional en el poema “Sátiro sobreviviente”. Según nuestro análisis en el poema se plantea la metáfora orientacional de “centro-periferia”. A lo largo de este texto lírico se produce las siguientes analogías: CENTRO es ABUNDANCIA y PERIFERIA es ESCASEZ. Esta representación espacial de la ciudad nos da como resultado la configuración de dos tipos de individuos: los que tienen poder y bienestar y los marginados socialmente que tienen carencias. Todo ello se manifiesta cuando leemos que “las millonarias viven en hoteles exclusivos”, es decir, pertenecen a una zona que es un *centro*, un centro de poder que representa su condición social favorecida. Este centro es inaccesible para sujetos como nuestro sátiro, él solo puede aspirar a “tocar su caramillo divinal en plazas o autobuses”, lugares que son la *periferia* con respecto a ese centro de poder. Mientras que el centro se caracteriza por una vida de lujos, la periferia es sinónimo de miseria y necesidades. Esta metáfora nos muestra que el espacio es concebido como un espacio estratificado socialmente y que existe un poder social que delimita el rango de acción de las personas que habitan dicho espacio. Por otro lado, también apreciamos la presencia de una metáfora estructural en el poema:

LA VIDA MODERNA EN LA CIUDAD ES SINONIMO DE CAOS

El sátiro es un ser errante y abandonado

El sátiro se encuentra en un mal siglo y en una ciudad inhóspita

Esta metáfora estructural refuerza lo que veníamos señalando sobre la jerarquización que se da sobre el espacio de la ciudad. A pesar de que cierto grupo privilegiado puede gozar de las bondades que la vida moderna ofrece, existe un sector que representa la decadencia de la vida moderna en la ciudad, un sector que nos muestra la frialdad y la indiferencia de una ciudad que parece olvidarse de sus habitantes poco favorecidos. Sin duda estas dos metáforas que acabamos de desarrollar nos muestran las estratificaciones sociales y

las relaciones de poder que subyacen en el universo poético que se encuentra en el poema que venimos estudiando.

#### **2.4.4.-Los interlocutores**

Como bien señala Fernández Cozman, a la instancia que estructura un texto poético se le denomina *autor textual*, el cual construye un *lector implicado*, categoría que designa al receptor imaginado por el autor textual. Todo texto poético construye un determinado receptor. El autor implicado no puede narrar ni describir nada. El emisor material del texto es el *locutor*. Él es quien cuenta una vivencia, describe un paisaje o narra una anécdota. (*Rodolfo Hinostroza y la poesía* 162). La deixis está constituida por el conjunto de localizadores y señalizadores (los llamados deícticos) que sitúan al enunciado y que constituyen huellas de la enunciación en este último. Hay un deíctico muy importante: “yo”. Su presencia o no de este pronombre determina la naturaleza del locutor en el poema. Tomando en cuenta ello hay dos tipos de locutor: el *locutor personaje* y el *locutor no-personaje*. El primero es el que habla en primera persona utilizando el “yo” o el “nosotros”. Cuando un poema se dirige a un “tú”, hay siempre el funcionamiento de un locutor personaje, pues el “tú” supone necesariamente la presencia de un “yo”. Por el contrario, en el locutor no-personaje no es posible percibir la presencia de un “yo” y tenemos una descripción objetivada, impersonal. (163-164). El locutor se dirige a un alocutario, el cual puede estar representado en el texto o no. En el primer caso, hablamos de un alocutario representado (el “tú” o “ustedes” o “vosotros” a los cuales se dirige el locutor). Hay algunos poemas en que el locutor se dirige a sí mismo o describe como si hablara consigo mismo. El locutor pareciera ser el mismo destinatario del discurso poético. Se trata, pues, de un “diálogo interiorizado”, un monólogo. En este caso el alocutario como entidad separada del locutor no se manifiesta en el texto. Por lo tanto, se trata de un alocutario no-representado (165). En el caso del locutor no-personaje éste no se dirige a un “tú”, en este caso también tenemos un alocutario no-representado. Hay que considerar que si bien el alocutario no-representado no es identificable en el texto, éste sigue siendo el destinatario de la descripción planteada en el poema. Luego de estas consideraciones previas pasamos al análisis de los interlocutores en el poema “Sátiro sobreviviente”.



En este texto que hemos analizado líneas arriba encontramos la presencia de un locutor no-personaje (la voz del texto lírico realiza una focalización externa de lo que le ocurre al sátiro y no es rastreable la marca de un “yo”). Desde una posición externa se nos narra la situación difícil que tiene que afrontar el viejo sátiro. Sin embargo, a pesar de esta mirada externa, el locutor no-personaje manifiesta por momentos una cierta preocupación por la suerte del sátiro frente a la difícil situación que vive en este “malhadado siglo veinte”, lo cual se pone de manifiesto en expresiones como “Pobre sátiro viejo”. Por otro lado, en el poema hay un alocutario no-representado, es decir, no hay un “tú” definido al que la voz del texto se dirija. Sin embargo, se puede percibir que el locutor no-personaje trata de transmitir su preocupación por la difícil situación en la que se encuentra el sátiro al alocutario no-representado. Nos parece percibir la intención de parte del locutor no-personaje de concientizar al alocutario no-representado al mostrar las diferencias sociales que hay en el mundo y cuyo ejemplo palpable es la situación del viejo sátiro.

#### **2.4.5.-Visión del mundo**

Como hemos venido sosteniendo en nuestro análisis en este poema se recrea un mundo donde se establece un *centro* habitado o delimitado para cierto grupo social (las millonarias) y una *periferia* destinado a los marginados o excluidos (los que venden almanaques o cantan en los autobuses). El espacio urbano es concebido como un lugar sin posibilidades o alternativas viables para sus habitantes, en especial para aquellos que están excluidos económicamente como es el caso de nuestro viejo sátiro. La urbe, como centro de poder, ha anulado toda posibilidad de crear una moderna y accesible ciudad al establecer a la marginación social como eje principal de la estructuración social en dicho espacio, lo cual ha tenido como consecuencia, la inmovilidad social y el mantenimiento de los estratos sociales jerarquizados. Es evidente que en el poema se recrea un espacio con desigualdades sociales, una sociedad estructurada en base a criterios de poder económico. Otro aspecto que nos parece importante subrayar es la oposición que se establece en el poema entre *pasado* y *presente*. Con respecto al pasado se habla de una “edad dorada”, una edad en la cual el sátiro podía realizar y disfrutar de muchas cosas con una libertad extrema. En cambio, el presente es configurado como un tiempo de *cancelación* para nuestro sátiro, el *tiempo de la inacción*. Esta dicotomía planteada en el

poema recae o se sostiene en otra que es la de *campo* versus *ciudad*. El tiempo de la “edad dorada” se desarrolla en el campo, en medio de la naturaleza:

El viejo sátiro errabundo se halla  
algo desencantado, pasó el tiempo  
en que corría tras las ebrias ménades  
destruyendo arboledas y sembríos,  
encenagando arroyos o matando  
cervatillos y cándidas ovejas.

Por oposición el tiempo presente se desarrolla o tiene como escenario la ciudad, la “ciudad inhóspita”: “Pobre sátiro viejo, abandonado/ en un mal siglo y en ciudad inhóspita”. Atrás quedaron los días de juego, travesuras, diversiones descontroladas; en este tiempo adverso, el sátiro se ha quedado sin opciones, cada alternativa que se le da es vista como absurda o imposible de realizar. Walter Benjamin hablaba de que los objetos de la naturaleza también presentan un “aura” la cual él definía como “la manifestación irrepetible de una lejanía”, “[d]escansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama” (24). Siguiendo lo planteado por Benjamin podemos afirmar que para nuestro sátiro sean acabado los “tiempos áureos”, ha perdido todo contacto con la naturaleza y con todo este pasado antiguo. En ese sentido, nuestro sátiro es una representación clara del hombre contemporáneo que, alejado de la naturaleza, se encuentra perdido en una ciudad donde, en palabras de Marshall Berman, “la vida se vuelve completamente desacralizada”, “nada es sagrado, nadie es intocable” (113) y en la cual hombres y mujeres no dudarán en “pisotear a todo el que encuentren a su paso, si su propio interés los lleva a ello” (113).

## **2.5.-Análisis de los campos figurativos en “Amores sin tragedia”**

Al igual que en el primer poema comenzaremos nuestro análisis segmentando el texto, luego veremos los campos figurativos que lo componen y terminaremos estudiando a los interlocutores y la visión del mundo que subyace en el poema. Es este el texto que analizaremos:

## AMORES SIN TRAGEDIA

Se está bien en la casa, a salvo del otoño.  
Las tazas de café han sido consumidas,  
la ceniza desborda el fino cenicero,  
se desliza la tarde hacia una lenta música.  
Lejos de la ventana, tardo horizonte gruñe,  
nubes amarillentas, enrojecidos aires.  
El humo del tabaco, en esbeltas columnas  
de un azul mortecino, prontamente se quiebra:  
No llega al blanco techo, su deleznable cielo  
semejante al que buscan las almas sin sustancia.

Sin café ni cigarros de exótico perfume,  
se estaba bien entonces en las calles furiosas.  
La esperanza era el árbol dorado de la vida,  
a sus ramas trepábamos con afán luminoso,  
éramos muchos, éramos hijos de un claro sueño.  
Cuántos ya se habrán muerto cuántos se habrán hundido  
en el humo letal de un empleo pequeño.  
Otros han conseguido dorada medianía,  
alguna que otra vez su nombre en los periódicos.

“Hemos vivido mucho, en esos duros tiempos.  
Ya cerca de la muerte, miramos el jardín  
donde caen las hojas quemadas del otoño.”  
El buen Carlos quisiera llenarse de tristeza  
o de melancolía, pero apenas si hay tedio  
en su vencida boca, en su ademán nevado.

Lo que él llama “el olvido”, quién sabe si será  
una felicidad, una dulce carencia  
de esperanzas humanas. No somos de la raza  
que busca un pedacito de bienestar o dicha,  
ni somos tiburones de la banca o la industria  
que no descansarán hasta tenerlo todo.  
Somos, quizás, felices, somos los que están muertos,  
nuestro reino es efímero como nuestras palabras.

Cuando crece el silencio en la tarde otoñal,  
el aire ensimismado de parques y jardines  
se vuelve ponzoñoso. “Toda mi dicha fuera  
morir entre geranios sobre alfombra de césped”.  
Son palabras de Carlos, lo mismo que el alcohol,  
la coca o la heroína, es un vicio la muerte.  
Procuro distraerlo, lo llevo a tiempos idos:

“¿Te acuerdas de Adelina, de su frondosa trenza,  
sus pasos cadenciosos, su ramito de luz

en los ojos distantes, su desdén por nosotros?”  
 Estábamos los dos enamorados de ella,  
 amores de quince, un dolor pequeñito  
 punzándonos el alma en las noches profundas.  
 Estábamos los dos enamorados de ella  
 desesperadamente. Ella se perdió un día.  
 Es la ley de la vida, los primeros amores  
 se esfuman y se olvidan. Sólo pasado el tiempo  
 surgen desde el pasado y de nuevo nos duelen.  
 “Sí-dice Carlos-, sí. La encontré no hace mucho,  
 envejecida, amable. Sin desdén la sonrisa  
 entre leves arrugas. Sin fuego la mirada.  
 Era Adelina y no era. Cuánto la amé, qué lastima  
 haber vivido tanto y verla sin su trenza,  
 sin su andar melodioso, sin su desdén de antaño”  
 Amores que nos duelen cuando ha pasado el tiempo,  
 con un dolor menudo como el frío otoñal,  
 se esfuman lentamente, con la lentitud de nube  
 en un cielo tranquilo. Son tempranas violetas  
 de olor meditativo y pétalos opacos,  
 sin tragedia, sin sangre, sin llanto incontenible.  
 Se está bien en la casa, a salvo del otoño,  
 de pequeñas pasiones, de anodinos recuerdos:  
 Adelina se ha ido con su sombra de amor.  
 Amores sin tragedia, ¿pueden llamarse amores? (29-31)

### 2.5.1.-Segmentación del poema “Amores sin tragedia”

Al igual como procedimos con el primer poema nos dispondremos ahora a segmentar este otro texto. Para nosotros este texto lírico posee cuatro partes. El primer segmento estaría conformado por la primera estrofa y tendría por título: *La casa como un lugar de resguardo del mundo*. En este primer bloque de este poema podemos darnos cuenta como el yo poético nos habla *desde* su casa y se menciona que en ella se está a “salvo del otoño”, del horizonte que gruñe. El segundo segmento estaría conformado por la segunda y tercera estrofa y llevaría de título: *Nostalgia por el pasado y el sentimiento de cercanía de la muerte*. En este segundo bloque se menciona el recuerdo de los días pasados que estaban llenos de sueños y de proyectos (“éramos hijos de un claro sueño”) y cómo la conciencia del tiempo transcurrido produce un sentimiento de cercanía de la muerte (“Hemos vivido mucho, en esos duros tiempos./ Ya cerca de la muerte, miramos el jardín/ donde caen las hojas quemadas del otoño”). El tercer segmento estaría compuesto por la cuarta, quinta y sexta estrofa. A este bloque lo hemos denominado: *Distanciamiento del yo poético con respecto al orden social y el surgimiento del recuerdo*

*amoroso de Adelina*. En este segmento el “yo poético” marca su distancia frente a la lógica capitalista que gobierna el mundo representado del poema (“No somos de la raza/ que busca un pedacito de bienestar o dicha,/ ni somos tiburones de la banca o la industria/ que no descansarán hasta tenerlo todo”). En este contexto de sentimiento de desencajamiento en el mundo y el sentimiento de cercanía de la muerte, aparece el recuerdo de Adelina, un amor de juventud, que hace recordar las primeras ilusiones (“Estábamos los dos enamorados de ella,/ amores de quince años, un dolor pequeñito/ punzándonos el alma en las noches profundas”). El cuarto segmento estaría constituido por la última estrofa. A este último bloque le hemos colocado por título: *Reflexión final sobre los amores del pasado y la reclusión como opción de vida del yo poético*. Como cierre del poema, el “yo poético” realiza una reflexión final sobre sus recuerdos (*sus amores*): “Amores que nos duelen cuando ha pasado el tiempo”. Por otro lado, el sujeto lírico termina optando por el aislamiento: “Se está bien en la casa, a salvo del otoño,/ de pequeñas pasiones, de anodinos recuerdos”.

### **2.5.2.-Los campos figurativos en el poema “Amores sin tragedia”**

Siguiendo por lo planteado por Stefano Arduini, en este texto encontramos la presencia de tres campos figurativos: de la metáfora, de la metonimia y de la antítesis. Consideramos que en el poema hay la predominancia de un *pensar metafórico y metonímico* (teniendo el campo figurativo de la antítesis menor presencia). Como habíamos señalado anteriormente el “yo poético” realiza su enunciación *desde* su hogar. El poema pone de manifiesto que ha permanecido en casa por un tiempo importante: “Las tazas de café han sido consumidas,/ la ceniza desborda el fino cenicero”. Además, se percibe una cierta monotonía en esos días en casa (tomar café y fumar de manera diaria). Ahora veamos los siguientes versos: “Lejos de la ventana, tardo horizonte gruñe,/Nubes amarillentas, enrojecidos aires”. En estos versos encontramos el uso de la personificación (que se encuentra en el campo figurativo de la metáfora). El horizonte es concebido como una persona que gruñe (o quizás sea más preciso señalar un ser animado que gruñe, puesto que también podría tratarse de un animal), lo cual nos transmite la noción de que la realidad es concebida como un espacio agresivo. Esto último tiene mucha relación con las otras metáforas presentes en estos versos: nubes amarillas y enrojecidos aires (ambas metáforas adjetivales), las cuales nos transmiten la imagen de una atmósfera en

decadencia (“nubes amarillentas”) y agresiva (“enrojecidos aires”). La noción del espacio como un lugar en decadencia y agresivo atraviesa todo el poema. A lo largo del texto encontramos versos como el siguiente: “el aire ensimismado de parques y jardines se vuelve ponzoñoso”. Además de esta percepción de la realidad como un espacio agresivo, percibimos en el poema una desilusión producto del paso del tiempo y el no haber podido cumplir con los sueños y proyectos planificados:

La esperanza era el árbol dorado de la vida,  
a sus ramas trepábamos con afán luminoso,  
éramos muchos, éramos hijos de un claro sueño

En estos versos encontramos otras metáforas muy significativas. En este punto quisiéramos apoyarnos en lo que señala Mircea Eliade sobre las connotaciones que tiene la imagen del árbol:

La imagen del árbol no se ha escogido únicamente para simbolizar el Cosmos, sino también para expresar la vida, la juventud, la inmortalidad, la sabiduría. Junto a los Árboles cósmicos como Yggdrasil de mitología germánica, la historia de las religiones conoce Árboles de Vida (por ejemplo, Mesopotamia), de Inmortalidad (Asia, Antiguo Testamento), de Sabiduría (Antiguo Testamento), de Juventud (Mesopotamia, India, Irán), etc. Dicho de otro modo: el árbol ha llegado a expresar todo lo que el hombre religioso considera *real y sagrado por excelencia*, todo cuanto sabe que los dioses poseen por su propia naturaleza y que no es sino rara vez accesible a individuos privilegiados, héroes y semidioses. También los mitos de la búsqueda de la inmortalidad o de la juventud ponen en primer plano un árbol de frutos de oro o de follaje milagroso (128-129).

Mircea Eliade señala que en los mitos de la búsqueda de la inmortalidad o de la juventud la imagen común era la de un árbol con frutos de oro, idea que está presente en uno de los versos que citamos líneas arriba: “La esperanza era el árbol dorado de la vida”. Esta imagen, que tiene una connotación mítica, le da una potencia semántica a la representación del pasado como un tiempo remoto donde se percibía el presente de forma esperanzadora, todo parecía estar inyectado por la fuerza de la juventud (que representa siempre el cambio, la vida, al igual que la imagen del árbol que menciona Eliade). En el poema se señala como el “yo poético” y sus contemporáneos se aferraban a esa época que parecía representar nuevos aires. Todos se aferraban a esa esperanza, a ese árbol: “a sus ramas trepábamos con afán luminoso”. Todos se consideraban parte de ese proyecto o sueño (“éramos muchos, éramos hijos de un claro sueño”). Ahora, sin embargo, el presente se muestra totalmente diferente. En el poema se habla de sujetos que llevan una

vida insustancial como el humo del tabaco: “El humo del tabaco, en esbeltas columnas/ de un azul mortecino, prontamente se quiebra:/ No llega al blanco techo, su deleznable cielo/ semejante al que buscan las almas sin sustancia”. Dentro de la cosmovisión religiosa el alma vive al interior del cuerpo y es concebida como lo más importante del individuo. Tomando ello como referencia consideramos que aquí se está produciendo una metonimia (que pertenece al campo figurativo que lleva el mismo nombre). El alma (que se encuentra contenida en el cuerpo) reemplaza al continente (al cuerpo, a la persona) y sirve para enfatizar que esa parte del individuo (que es la más importante dentro del pensamiento religioso) ha perdido sustancia en el presente. Las personas tienen un “alma sin sustancia”, por ello podemos suponer que llevan una vida insustancial. Así como el humo del tabaco tiene como límite el techo de la casa (“su deleznable cielo”), las personas del presente llevan una vida “limitada”, restringida (lo cual tiene mucho sentido si tomamos en cuenta que el “yo poético” habla *desde* el interior de su casa). Lo que estamos señalando se pone en evidencia en estos versos: “Cuantos ya se habrán muerto cuántos se habrán hundido/ en el humo letal de un empleo pequeño”. En estos versos se produce un contraste entre el pasado que estaba lleno de esperanzas y el presente donde todos tienen un trabajo anodino, así como sus vidas. Todos parecen llevar un ritmo de vida, que en la opinión del “yo poético”, es un estado de muerte. Con respecto a este punto, resulta muy interesante el distanciamiento que realiza el hablante lírico con respecto al orden social: “No somos de la raza/ que busca un pedacito de bienestar o dicha,/ ni somos tiburones de la banca o la industria/ que no descansarán hasta tenerlo todo”. En estos versos que acabamos de citar, podemos apreciar cómo se “animaliza” a las personas que están dentro del sistema financiero-capitalista. Cuando analizamos el “Sátiro sobreviviente” explicamos la tipología de metáforas desarrolladas por Lakoff y Johnson (metáfora estructural, metáfora orientacional y metáfora ontológica). Consideramos que en estos versos se produce una metáfora estructural que es la siguiente:

#### EL MUNDO DE LAS FINANZAS ES COMO EL MUNDO MARINO

En las finanzas como en el mundo marino el fuerte devora al débil

Los que trabajan en las finanzas son tiburones

Los que no trabajan en las finanzas son los peces que son devorados por los tiburones

Lo que resulta interesante es que el hablante lírico (hablando desde una voz en plural) se coloca en una posición que podríamos denominar intermedia: No forma parte de los que

buscan “un pedacito de bienestar o dicha”, es decir, no es como sus amigos que se han tenido que refugiar en un trabajo anodino para sobrellevar las necesidades del mundo moderno, ni tampoco forma parte de los poderosos que “devoran” a todos con tal de tener más beneficios de índole económico. Esta realidad agresiva y competitiva (que linda con la agresividad de los animales por sobrevivir) produce en el hablante lírico la sensación de una atmosfera de muerte que lo rodea y lo “contamina” todo. Veamos los siguientes versos: “Cuando crece el silencio en la tarde otoñal,/ el aire ensimismado de parques y jardines/ se vuelve ponzoñoso”. Como habíamos observado anteriormente, nos encontramos frente a una metáfora ontológica. El silencio es concebido como un ser que *crece*. El crecimiento del silencio produce que el aire se vuelva ponzoñoso, que el aire se envenene. En otras palabras, ante el crecimiento del silencio aparece la presencia de la muerte. El silencio está directamente vinculado a la muerte, de ahí que el hablante lírico proponga hablar sobre Adelina: “‘Toda mi dicha fuera/ morir entre geranios sobre alfombra de césped’/ Son palabras de Carlos, lo mismo que el alcohol,/ la coca o la heroína, es un vicio la muerte./ Procuero distraerlo, lo llevo a tiempos idos: ‘¿Te acuerdas de Adelina, de su frondosa trenza,/ sus pasos cadenciosos, su ramito de luz/ en los ojos distantes, su desdén por nosotros?’”. Si el silencio está del lado de la muerte, la palabra parece estarlo de la vida. Para impedir que el silencio *crezca*, se busca que la palabra lo haga (se busca mantener el diálogo con Carlos). Es en esta lucha contra la sensación de cercanía de la muerte que el recuerdo de Adelina tiene un rol importante: Reducir o alejar esa atmosfera de muerte que rodea al hablante lírico y a Carlos.

De los versos que hemos citado líneas arriba podemos apreciar la presencia de una sinécdoque y una metonimia en la representación de Adelina: se habla de su “frondosa trenza” (trenza-parte por cabeza-todo), de sus “pasos cadenciosos” (pasos-efecto por pies- causa). El recuerdo de Adelina parece darles nuevos aires a los interlocutores del poema, pero rápidamente ello se desvanece, puesto que Carlos se encontró con Adelina un tiempo atrás y señala que ella ya no es la misma. El grato recuerdo es deslegitimado por el presente real de Adelina. Es en este punto final en el que el hablante lírico del poema opta por una reclusión final:

Se está bien en la casa, a salvo del otoño,  
de pequeñas pasiones, de anodinos recuerdos:  
Adelina se ha ido con su sombra de amor.



## Amores sin tragedia, ¿pueden llamarse amores?

El “yo poético” al darse cuenta de que ni siquiera los gratos recuerdos pueden brindar algún placer para afrontar la realidad opta por dejarlos de lado, así como a cualquier otra pasión o sentimiento que pueda nacer de él. En otras palabras, se opta por dejar de desear, de aferrarse a cualquier sentimiento por miedo a sentir dolor. Sin duda que esta opción lo despoja en algún sentido de su propia humanidad, por lo cual podemos concluir que en el poema al final triunfa la atmosfera de muerte y decadencia a tal punto de condenar a nuestro “yo poético” al aislamiento<sup>16</sup>.

### **2.5.3.-Los interlocutores**

En este poema encontramos la presencia de un locutor personaje que se dirige a un alocutario representado (su amigo Carlos). Si bien por momentos podemos sentir que el locutor personaje realiza un monologo, existen marcas textuales que nos permiten señalar que se dirige a su amigo Carlos (por ejemplo, cuando el locutor personaje le pregunta si se acuerda de Adelina y éste responde). El texto da la impresión de estar estructurado bajo la idea de un diálogo. El locutor personaje parece estar teniendo una conversación en el interior de su casa con su amigo Carlos. Es en compañía de Carlos que se reflexiona sobre el pasado, el presente, la vida en esta edad moderna, sobre viejos recuerdos (como Adelina), etc. Por pasajes el locutor personaje plasma las palabras y el sentir de Carlos. Juntos reflexionan sobre lo que han vivido. Como señalamos anteriormente, la palabra parece estar en lucha con el silencio. De ahí que tenga mucho sentido la estructura de diálogo que tiene el poema, ya que cómo señalamos anteriormente la palabra está vinculada a la vida y mantener el diálogo es alejar al silencio, a la muerte.

### **2.5.4.-Visión de mundo**

Como ya mencionamos anteriormente en este poema subyace la representación de un espacio social agresivo y en decadencia por la mentalidad mercantilista que gobierna

---

<sup>16</sup> Aquí quisiéramos mencionar que este es un tema que le da cierta unidad a esta primera sección del libro. Muchos de los poemas de esta primera sección comparten una misma “escenografía” o lugar de enunciación: la casa, el poeta habla desde la reclusión de su hogar como ocurre en los poemas “La poesía es un pastel muy dulce”, “Día a día” y “Guardo un caballo en la casa”.

a las personas. Dicha realidad lleva al locutor personaje del poema a la reclusión, al aislamiento (como acto de defensa frente al mundo que lo rodea). En palabras de Peter Sloterdijk podríamos decir que “ningún miembro de una sociedad se sigue creyendo en serio que esa sociedad sea suya” (76). Sloterdijk considera que en esta época actual los individuos se sienten abandonados por sus autoridades políticas. Este pensador alemán habla de un “individuo individualizado” que busca aislarse de la sociedad:

Hay poderosas razones para la suposición de que el individualismo moderno ha dado lugar a una tercera ola de insularización que conduce lejos de los estándares [sic] de individualización de los viejos tiempos europeos. Ahora, innumerables individuos singulares comienzan aislarse contra la sociedad (95).

Tomando en cuenta esta “orfandad” que sufre el hombre contemporáneo por parte de sus autoridades, nos resulta muy significativo que el poema plantea el espacio del hogar como el último bastión para el locutor personaje y su amigo Carlos. Para Bachelard “la casa es nuestro rincón del mundo” (34), lo cual se conecta con lo planteado en el texto, puesto que la casa es representada como el espacio desde donde se mira y se afronta al mundo exterior. Sin duda que el texto de Delgado también pone de manifiesto el abuso y la explotación laboral que sufre el ser humano en esta época por parte de aquellos que detentan del poder político y económico. Por otro lado, en el poema observamos que la realidad se vuelve tan agobiante y frustrante que los individuos llegan al extremo de no querer desear nada o aferrarse a cualquier sentimiento por miedo a sentirse desilusionados después. Podemos decir que *hay un miedo a sentir*. Si consideramos que la “sensibilidad” es un rasgo que connota humanidad, el hecho de que en el poema se manifieste *un miedo a sentir*, nos sugiere que el locutor personaje sufre un proceso de deshumanización, lo cual sería un rasgo del hombre contemporáneo.

## **2.6.-De la segregación a la exclusión: análisis semiótico de “Sátiro sobreviviente” y “Amores sin tragedia”**

Luego de haber realizado nuestro análisis retórico utilizando las categorías de Arduini y la tipología de metáforas desarrolladas por Lakoff y Johnson pasaremos a utilizar las categorías semióticas trabajadas por Landowski para sistematizar lo que hasta ahora se ha dicho sobre los dos poemas estudiados hasta este punto. En su libro

*Presencias del otro*, Landowski plantea que el mundo tiene como principio ordenador a la diferencia:

Pues para que el mundo produzca sentido y sea analizable en cuanto tal, es preciso que se nos muestre como un universo articulado, como un sistema de relaciones, en el que, por ejemplo, el ‘día’ es distinto de la ‘noche’, la ‘vida’ se opone a la ‘muerte’, la ‘cultura’ se desmarca de la ‘naturaleza’, ‘aquí’ contrasta con ‘en otra parte’, etcétera. Aunque la manera en que esos elementos difieren entre sí varía de un caso a otro, es siempre el reconocimiento de una diferencia (17).

De igual manera ocurre con “el ‘sujeto’-yo o nosotros-cuando se lo considera como una unidad sui géneris, cuya ‘identidad’ tiene que construir. Condenado aparentemente a no poder definirse más que por la diferencia, el sujeto necesita de un él-de los ‘otros’-para llegar a la existencia semiótica” (17). Se plantea aquí la necesidad de *la mirada del Otro*. Landowski señala que en la época actual se hace más clara la *presencia del otro* en el ámbito de lo cotidiano: “No hace mucho, al Otro lo sentíamos aún lejano”, pero ello ha cambiado: “Los ‘salvajes’ de antaño se han transformado en ‘inmigrantes’, McDonald’s ha venido a instalarse en la esquina de la calle, y Walt Disney remodela hasta en Europa el arte de vivir en el campo” (18). Frente a esta nueva realidad el “Sí-mismo” se ve en la necesidad de “conducir lo desemejante”, lo cual se lleva a cabo con los *modos de tratamiento de lo desemejante* (19) (asimilación, exclusión, admisión y segregación) lo que Landowski denomina “políticas del Uno” (67). Empecemos por explicar cómo funciona la *asimilación*. El “Sí-mismo” o el “Nosotros” adopta la posición de punto de referencia (o centro) que trata de “conducir lo desemejante” e intenta asimilar al otro bajo una imagen benevolente: “El grupo dominante, como buen asimilador, no rechaza a nadie; se siente, por el contrario, generoso, acogedor, abierto al exterior” (20). Landowski agrega que el “Nosotros” busca justificar sus proyectos de asimilación deslegitimando al Otro como sujeto: “considerando las actitudes y los comportamientos específicos del desemejante como puros accidentes de la naturaleza-y no como elementos que adquieren sentido dentro de otra cultura-, el Otro se encuentra descalificado de entrada como sujeto”. La otra cara de la moneda es la *exclusión*: “a diferencia de la asimilación, que se desarrollaba a partir de un desconocimiento, aunque ‘razonado’ de lo que funda la alteridad del desemejante, el discurso de *exclusión* procede de un gesto explícitamente pasional que tiene a la negación del Otro en cuanto tal” (23). Aunque podamos pensar

que la asimilación y la exclusión son procesos opuestos existe en el interior de ellos una misma intención:

La determinación de asimilar, con apariencia serena, como la pasión de excluir, proceden una y otra del mismo y único resorte. Con movimientos orientados en sentidos opuestos, centrípeto en la orientación asimiladora, centrífugo por lo que se refiere a la rabia de la exclusión, las dos actitudes corresponden, en profundidad, a dos aspectos complementarios de una sola y misma operación: estandarización o ingestión de lo 'mismo' por un lado, selección y eliminación de lo 'otro', por otro lado (24).

Ahora veamos a la *segregación*:

A diferencia, en efecto, de las políticas de asimilación y de exclusión, que, por construcción, tienen por fin último operar ya sea una perfecta conjunción de las identidades en el caso de la primera, ya sea su compleja disjunción en el caso de la segunda, los dispositivos segregativos jamás persiguen objetivos tan unívocos y, después de todo, tan simples, al menos en su principio. Participan más bien de una lógica mucho más inestable: la de la *no-conjunción*. Esa posición se puede definir como situándose a medio camino entre las fórmulas del tipo conjunción-asimilación, consideradas en este caso como inaplicables o inapropiadas (porque el Otro es considerado ahora como decididamente demasiado diferente para que su integración propiamente dicha al grupo sea siquiera imaginable) y las del tipo disjunción-exclusión, vistas igualmente, aunque por otras razones, como inaceptables (por tentadoras que pudieran parecer en algunos aspectos) (31).

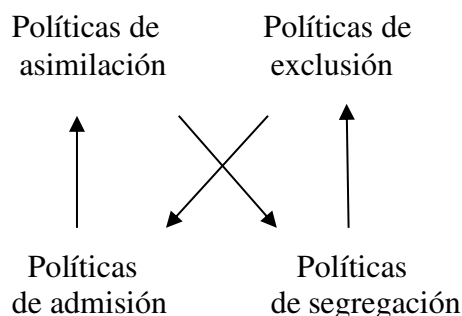
La *segregación* es planteada como un “desplazamiento” del centro de referencia, pero sin salir completamente de dicho centro. La *segregación* se manifiesta en muchos niveles y formas:

Sea en el plano político, sea en el plano moral, es evidente que son por naturaleza radicalmente inaceptables...las pequeñas cuarentenas cotidianas por medio de las cuales un grupo social margina y, dado el caso, persigue a otro so pretexto, por ejemplo, de “inadaptación” al modo de vida reinante, de “desviaciones” (sobre todo en el plano del comportamiento sexual) o de “peligrosidad” medida en términos de seguridad y de policía (o como suele suceder hoy día, de higiene y de salud públicas-desde el tabaco hasta el sida-traduciéndose en este caso el régimen segregativo en la forma benigna y discreta del cordón sanitario y del preservativo omnipresente) (35).

Finalmente tenemos a la *admisión*, la cual Landowski describe de la siguiente manera:

Mientras que la fórmula anterior se presentaba como un medio de evitar lo peor, en la medida en que, por duramente segregativa que fuera en la práctica, implicaba a pesar de todo un principio de resistencia que se oponía a la dominación total de las pulsiones sociales centrífugas, la que abordamos ahora puede conducir, si no al mejor de los mundos, al menos a cierta forma de coexistencia pacífica en la medida en que, favoreciendo en principio el acercamiento entre identidades distintas, es decir, orientándose globalmente hacia un movimiento centrípeto, contiene también el principio contrario: el de una resistencia a los efectos últimos de ese movimiento, al adelgazamiento de las diferencias y a la reducción de lo múltiple y de lo diverso a lo uno y a lo uniforme (36).

Este autor agrega lo siguiente: “Semejante actitud implica, ante todo, un gesto de apertura, de aceptación, de curiosidad, dado el caso, de admiración, y tal vez incluso de ‘amor’ por la diferencia que hace que el Otro, justamente, sea otro” (38). Cabe mencionar en este punto que la *admisión* está muy cerca, quizás peligrosamente, de la *asimilación*: “llegará casi inevitablemente un momento en que las unidades, primero distintas y separadas, que se ponen de ese modo en relación y pronto en contacto, aspirarán a fusionarse en una nueva totalidad” (38). Del desarrollo de estas categorías, Landowski elabora el siguiente cuadrado semiótico:



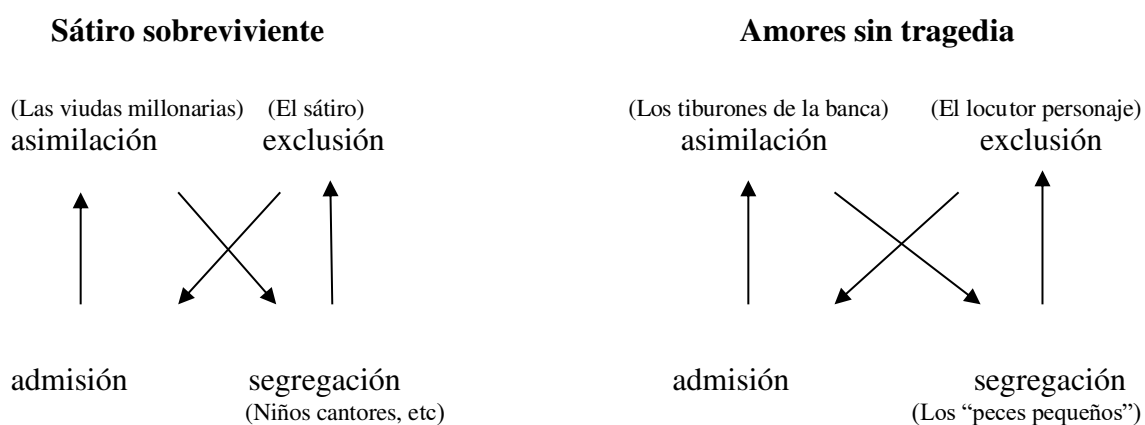
Este primer cuadrado semiótico que Landowski desarrolla obedece a las “políticas del Uno”, es decir, a las estrategias que el *centro dominante*, socialmente hablando, establece como modos de tratamiento de lo desemejante, para preservar su propia identidad como un “Nosotros” invariable.

Cuando observamos el caso del sátiro sobreviviente, señalamos que dicho personaje se encontraba en una situación límite, casi sin ninguna opción real para afrontar la realidad agobiante que lo rodea. No hay duda de que al sátiro le gustaría ser *asimilado* por el sistema y tener un lugar privilegiado (al igual que las viudas millonarias) cómo era

en la época antigua. Pero no es así. Quizás se podría pensar que nuestro sátiro vive de manera marginal (*segregada*). Sin embargo, si ponemos atención y comparamos a nuestro sátiro con los niños cantores o los vendedores de agujas, caramelos o almanaques, nos daremos cuenta de que en realidad nuestro sátiro se encuentra en una situación más alarmante. Estos otros personajes marginales que son mencionados en el poema sí viven de manera segregada en el sistema, a un lado, pero siguen siendo parte de él. Situación diferente es la del sátiro quien se encuentra en una situación de *exclusión*. Él sí está *afuera* del orden social, no encaja, y por ello, es excluido y se le niega cualquier posibilidad de ser parte de dicho orden. Él no tiene la posibilidad de ser parte del sistema, ni siquiera formando parte de aquellos que son los menos favorecidos. Situación parecida es la que afronta el locutor personaje de “Amores sin tragedia”. En este otro poema habíamos podido distinguir determinados grupos sociales: Los tiburones de la banca y los “peces pequeños” que son devorados por los tiburones. El locutor personaje señala lo siguiente: “No somos de la raza/ que busca un pedacito de bienestar o dicha,/ ni somos tiburones de la banca o la industria/ que no descansarán hasta tenerlo todo./ Somos, quizás, felices, somos los que están muertos”. Los que buscan un “pedacito de bienestar” sin duda que ocupan (siguiendo la terminología que estamos trabajando) una posición marginal, segregada, con respecto al centro de poder, ubicación destinada para los “tiburones de la banca”. Nuestro locutor personaje enfatiza que él no ocupa ni uno ni otro espacio social. Entonces ¿qué posición ocupa? Estaríamos hablando de otro caso de *exclusión* (recordemos que la imagen final es que tanto el locutor personaje como su amigo Carlos quedan *recluidos* en el interior de la casa, excluidos del mundo). Lo interesante está en el punto que esta opción parece significar una victoria sobre el orden imperante. El locutor personaje estaría “feliz” de estar fuera de ese orden social, aunque ello implique una muerte social: “Somos, quizás, felices, somos los que están muertos”.

Es en este punto donde justificamos nuestra elección de los dos poemas trabajados anteriormente, ya que nos permiten mostrar como la exclusión social puede ser entendida de dos formas distintas. Por un lado, en el caso del sátiro, la exclusión resulta como una *muerte simbólica*, la cancelación de la vida dentro del orden social, por el otro lado, la exclusión es vista como una acción frente al mundo, como una opción de vida que se busca alcanzar, quizás no por placer, pero se la busca por considerarla una alternativa más viable que la propia realidad. En resumen, en el “Sátiro sobreviviente” se *padece* la exclusión, mientras que en “Amores sin tragedia” es un camino, una postura que asume

el locutor personaje. De todo lo dicho líneas arriba podemos establecer los siguientes cuadrados semióticos:



Como se puede observar en ambos casos el espacio de la admisión está en blanco, lo cual nos parece tiene mucho sentido, ya que como menciona Landowski la admisión está siempre cerca de la asimilación, es su paso casi previo, y tal parece que en el universo representado de *Cuán impunemente se está uno muerto* no se presenta este punto intermedio que tiende a la conjunción, solo se representa los extremos principalmente: los que están en el centro de poder (los asimilados por el orden social) y los excluidos, y como hemos visto en estos poemas los que se encuentran en una posición intermedia que tiende a la disjunción: los segregados.

De esta manera hemos sistematizado el análisis que hemos realizado del “Sátiro sobreviviente” y “Amores sin tragedia”. Este trabajo nos ha permitido observar cómo se configura el espacio social en el cual se desenvuelven los personajes que forman parte del discurso poético de *Cuán impunemente se está uno muerto*. Todo lo que hemos podido señalar nos servirá para enlazar con la representación de la ciudad de Lima que existe en el poemario. Podemos decir que hemos hecho un primer acercamiento al mundo representado del libro para luego entrar de lleno al tema central de esta tesis.

### CAPÍTULO 3

#### LA REPRESENTACIÓN DE LIMA EN *CUÁN IMPUNEMENTE SE ESTÁ UNO MUERTO* DE WASHINGTON DELGADO

En el segundo capítulo realizamos un primer acercamiento al poemario que venimos estudiando. Realizamos una descripción de la composición y estructura de *Cuán impunemente se está uno muerto* y señalamos las isotopías más relevantes. También hicimos hincapié en algunas conexiones o relaciones intertextuales con la poesía de César Vallejo para luego realizar un análisis más puntual de dos de los poemas que forman parte del último libro de Washington Delgado. Continuando con nuestro trabajo, en este tercer capítulo, procederemos a estudiar ahora la representación de la ciudad de Lima en dicho poemario. Examinaremos la representación del espacio urbano y cómo dicha representación está ligada también a la configuración un sujeto fragmentado y de condición marginal en los poemas que estudiaremos. También realizaremos un análisis de la figura del caballo, puesto que consideramos que la imagen de este animal es utilizada para confrontarla con la imagen que se da de nuestra ciudad capital.

Seguiremos con la metodología que hemos estado empleando, pero poniéndole más énfasis ahora a las categorías desarrolladas por Eric Landowski en su libro *Presencias del otro* (“los estilos de vida del Otro”) para abordar con mayor rigurosidad las estructuras sociales que se manifiestan en este poemario.



### **3.1.-Una ciudad inhóspita: la representación del espacio urbano en *Cuán impunemente se está uno muerto***

Antes de centrarnos en los poemas donde se hace una referencia específica de la ciudad de Lima, queremos en este subcapítulo analizar cómo está representado el espacio urbano en *Cuán impunemente se está uno muerto*. Otro aspecto que también trabajaremos en este apartado será observar la condición en la que se encuentran los individuos que conforman el universo poético representado en este poemario.

En los poemas que conforman *Cuán impunemente se está uno muerto* podemos apreciar cómo se expresa el malestar del sujeto en el mundo contemporáneo en el que vive. Como mencionamos en el segundo capítulo de esta tesis, la realidad que percibe la voz poética del libro es una realidad agresiva: “La ciudad abrió su boca y yo conté dientes” (64). Se nos habla también de “calles furiosas” (29), de “esquinas amenazantes” y de un “inhóspito cemento” (68). El espacio urbano se torna peligroso y se percibe una cierta frialdad e indiferencia por parte del orden social imperante, se habla de “los sordos e impenetrables edificios urbanos” (68). El discurso poético que elabora Delgado puede ser entendido como el testimonio de un *sujeto herido* que se descubre fuera del orden social. Para explicarnos mejor veamos el siguiente fragmento: “Con una mano descosida, con un disconforme pie, hace tiempo cercenado, yo contemplo impávido el aire muerto y señalo un horizonte tan sabiamente tendido que con todos mis párpados, lágrimas y pestañas no alcanzo a circundarlo” (61). En este pequeño fragmento del primer poema de la segunda sección del libro (“Hombre de pie”) podemos apreciar un cuerpo mutilado (un *cuerpo herido*): “una mano descosida” y “un disconforme pie, hace tiempo cercenado”. Ambas imágenes son poderosas. Por un lado, tenemos “una mano descosida” que da la sensación de un cuerpo que se está “abriendo”, una parte del cuerpo que está expuesta de la misma manera cuando se sufre una herida por un corte. De otro lado, tenemos “un pie disconforme, hace tiempo cercenado” (mutilado-herido). En algunos pasajes de *Cuán impunemente se está uno muerto* el locutor personaje pone de manifiesto su fastidio frente a la realidad que lo rodea. En el fragmento que hemos citado se habla de “un disconforme pie”, una imagen que nos sugiere muchas cosas. Los pies son el medio por el cual nos desplazamos en el mundo. Muchas veces se ha representado la presencia del hombre a través de la imagen de los zapatos. Quizás el pie de nuestro locutor personaje está

disconforme con la realidad que percibe, la realidad que pisa todos los días. Se trata de un pie que ya no quiere pisar más ese espacio. Habíamos hablado también que la realidad se muestra como un ente agresivo. Al parecer por el hecho de haber mostrado su disconformidad el pie fue castigado con la mutilación (“con un disconforme pie, hace tiempo cercenado”).

En “Perdido y no vivido” se habla de “manos desvencijadas y vacías” (73), lo cual enfatiza la idea de carencia y la de un cuerpo que se siente en separación, en ruptura (lo cual tiene que ver con la noción de *cuerpo herido* que estamos proponiendo). También habíamos visto el caso del sátiro con “su barba blanca y los rajados cuernos”, lo cual expresaba su mala situación social. En el poema “El hijo del gran Conde” se menciona lo siguiente: “El brazo, la paciencia y el ánimo nos pertenecieron mucho tiempo y están llenos de moho” (67). En este fragmento observamos como el cuerpo es representado como un objeto en un estado de descomposición, se habla de un brazo hongueado. En estos últimos ejemplos podemos observar que existe una cierta correlación entre la representación del cuerpo (mutilado, descompuesto) con la realidad social en la cual los individuos tienen que vivir excluidos por un orden social que se encuentra también fragmentado (existen divisiones sociales) y en un estado de descomposición-muerte (la realidad se muestra como un ser moribundo). Por lo general, estos poemas representan a individuos llenos de carencias cuyas vidas se van volviendo cada vez más adversas a causa de la falta de trabajo o de recursos para sobrevivir como es el caso del poema “Sátiro sobreviviente” que analizamos en el capítulo anterior.

También queda claro que dentro del mundo representado existen mecanismos sociales que excluyen a determinados individuos. Uno de ellos es el factor económico. Observamos que dentro del poemario se representa un orden social gobernado por una lógica mercantilista o de consumo. Con un marcado tono irónico tenemos el siguiente poema:

Todo pecado atrae  
un celeste castigo:  
en el Tiempo de las Hormigas  
no hubo espacio para las Cigarras;  
en la edad de los mercados,  
no hay lugar para las hormigas (36)

Sin duda que en este poema la palabra hormiga hace referencia a la clase obrera, uno de los sectores sociales con menor poder adquisitivo y que representan el componente que sostiene el capitalismo. La imagen de un sujeto marginado por la falta de poder económico se reafirma también en este otro poema:

He vivido largos años  
en la edad tormentosa  
de los billetes de banco.  
Ahora es la edad  
de las tarjetas de crédito.  
Yo no tengo  
ni tarjetas de visita:  
¿A quién visitaría yo,  
si por único lujo tengo  
el no tener amigos? (56)

Los tiempos han cambiado, algunas cosas se han modernizado (por ejemplo, el modo como se distribuye o maneja el dinero) pero esa modernización se contrapone con el hecho de que todavía hay en el mundo sectores sociales con pocos recursos económicos. El espacio urbano descrito en el poemario que estamos trabajando deja en claro que los sujetos económicamente desfavorecidos son excluidos del espacio mismo como ocurre en el poema “La Libertad y mis tías Federicas”: “Había una plazuela/ de curioso nombre:/ Libertad./ Despejada, redonda,/ siempre solitaria./ No la frecuentaban vagabundos/ ni mendigos” (34). En este fragmento del poema citado podemos apreciar como ciertos espacios excluyen a determinados individuos (vagabundos y mendigos) y cómo ideales tales como la Libertad son representados como ajenos para ese grupo social. Resulta interesante que la Libertad sea aludida como una plazuela “despejada y redonda”. Podríamos pensar que el hecho de que la plazuela llamada Libertad está “despejada” es porque nadie puede llegar o acceder a ella, lo cual tiene una fuerte connotación de injusticia social. Por otro lado, el hecho que se diga que es “redonda”, nos hace suponer que la Libertad es concebida como algo “cerrado”, quizás reservado solo para un determinado grupo social. En este punto nos parece pertinente lo que señala Žižek en su libro *El sublime objeto de la ideología* sobre la “falsedad” o “paradoja” en la que caen lo que él denomina como “Universales ideológicos”:

(...) cada Universal ideológico-por ejemplo, la libertad, igualdad-es ‘falso’ en la medida en que incluye necesariamente un caso específico que rompe su unidad, deja al descubierto su falsedad. Libertad, por

ejemplo: una noción universal que abarca una serie de especies (libertad de expresión y de prensa, libertad de conciencia, libertad de comercio, libertad política, etc.), pero también, por medio de una necesidad estructural, una libertad específica (la del obrero a vender libremente su propio trabajo en el mercado) que subvierte esta noción universal. Es decir, esta libertad es lo opuesto mismo de la libertad efectiva: al vender su trabajo 'libremente', el obrero *pierde* su libertad, el contenido real de este acto libre de venta es la esclavitud del obrero al capital (47-48).

Siguiendo la línea de pensamiento de este autor, la Libertad termina siendo una noción que cae en contradicción al ponerla en acción o bajo la lógica mercantilista o de consumo en la que se encuentra el mundo contemporáneo. Queda establecido que el espacio urbano representado en *Cuán impunemente se está uno muerto* es concebido como un espacio con desigualdades sociales donde predomina la indiferencia e injusticia social como también una cultura del consumo. Con respecto al tema de la cultura del consumo quisiéramos analizar brevemente el siguiente poema:

#### SI FUERAS UNA DULCINEA

Si fueras una Dulcinea del Toboso,  
yo tendría un caballo viejo  
para correr los campos  
en busca de la justicia.  
Mala jugada del destino:  
te escapabas de mis sueños,  
buscas el amor perecedero  
en las discotecas, la fortuna  
en las salas de juego, la verdad  
en la última revista de modas.  
Toda queja es inútil,  
no conoces el Toboso,  
no te llamas Dulcinea,  
ni siquiera miras  
a los andantes caballeros  
sin patrimonio. (32)

Podríamos considerar este poema como contraparte del poema "Sátiro sobreviviente" que habíamos observado en el capítulo anterior. En dicho poema vimos a un sujeto excluido por el medio, un sujeto condenado a la *inacción* por no tener ninguna alternativa real o posible de llevar a cabo. En este otro texto encontramos a un personaje femenino (catalogada como Dulcinea al inicio) que, a diferencia del sátiro, se ha introducido totalmente a la lógica del medio social en que se encuentra. A través de una trama aparentemente amorosa Delgado realiza un interesante cuestionamiento a la sociedad

contemporánea. La decepción amorosa que experimenta el locutor personaje de este texto lírico obedece a que ha descubierto la frivolidad de su amada. En un inicio el locutor personaje la había idealizado a tal punto de compararla con la emblemática Dulcinea, pero “[m]ala jugada del destino”, su amada no tiene las virtudes que la harían ser la digna musa de cualquier caballero andante. El ser amado más bien se caracteriza por ser una persona superficial, atrapada por cosas banales que la sociedad contemporánea le ofrece como las discotecas, las salas de juego, las revistas de moda, etc.:

Mala jugada del destino:  
te escapabas de mis sueños,  
buscas el amor perecedero  
en las discotecas, la fortuna  
en las salas del juego, la verdad  
en la última revista de modas.

Nosotros consideramos que en este poema está presente una “atmósfera postmoderna”. A continuación, pasaremos a sustentar esta afirmación definiendo los términos de *postmodernidad* y *consumismo*. Comencemos con el término *postmodernidad*. Lyotard la definió como “incredulidad con respecto de los metarrelatos” (10). Es a partir de este autor que se habla del fin de los grandes discursos de la modernidad como la razón. Todas las utopías quedan anuladas. El fenómeno de la postmodernidad ha producido que la noción de identidad haya entrado en crisis. Con respecto a este punto García Canclini señala lo siguiente: “Nos vamos alejando de la época en que las identidades se definían por esencias ahistóricas: ahora se configuran más bien en el consumo, dependen de lo que uno posee o es capaz de llegar apropiarse” (14). Como habíamos señalado inicialmente el locutor personaje se decepciona de su amada porque considera que está sumergida en frivolidades, por ejemplo, cuando afirma irónicamente que ella busca “la verdad/ en la última revista de modas”. Sobre este mismo punto Beatriz Sarlo menciona lo siguiente:

Las identidades, se dice, han estallado. En su lugar no está el vacío sino el mercado. Las ciencias sociales descubren que la ciudadanía también se ejerce en el mercado y que quien no puede realizar allí sus transacciones queda, por así decirlo, fuera del mundo (27).

Para Sarlo se ha instalado un “clima postmoderno” en todas las ciudades latinoamericanas, y debido a dicho clima ella señala que las personas buscan construir sus identidades en el mercado. En otras épocas esa hubiera sido la labor de las instituciones públicas, estatales o religiosas, pero en esta época donde los “metarrelatos”

han perdido valor, solo queda el mercado y para Sarlo eso obedece al clima postmoderno que ella denuncia:

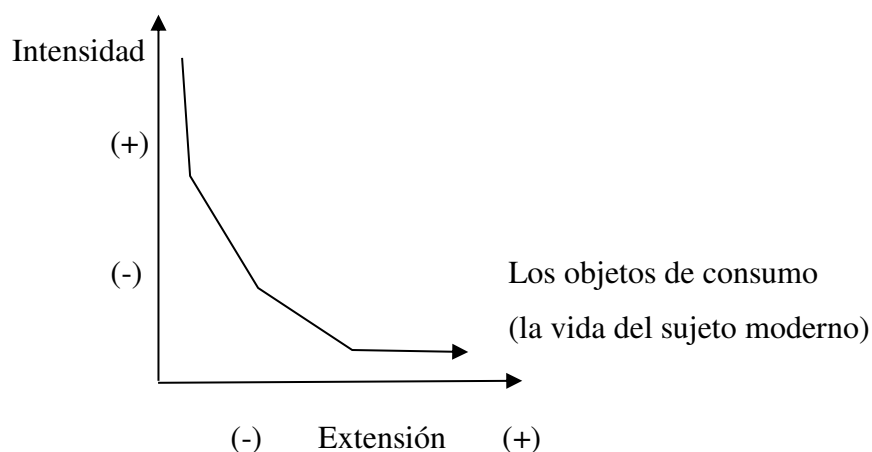
(...) cuando ni la religión, ni las ideologías, ni la política, ni los viejos lazos de comunidad, ni las relaciones modernas de sociedad pueden ofrecer una base de identificación ni un fundamento suficiente a los valores, allí está el mercado, un espacio universal y libre, que nos da algo para reemplazar a los dioses desaparecidos (29-30).

Es por ello que construimos nuestras identidades a partir de la “cultura del consumo” que el mercado nos ofrece (“la verdad en la última revista de modas”):

(...) las revistas, los afiches, la publicidad, la moda: cada uno de nosotros encuentra un hilo que promete conducir a algo profundamente personal, en esa trama tejida con deseos absolutamente comunes (26).

En una época carente de metarrelatos, de significado, *de sentido*, “los objetos *nos* significan: ellos tienen el poder de otorgarnos algunos sentidos y nosotros estamos dispuestos a aceptarlos” (29). Las personas de ahora se ven sumergidas en ésta vorágine postmoderna en la cual su intento por buscar un objeto que los signifiquen los lleva a ser parte de un círculo vicioso: “Frente a una realidad inestable y fragmentada, en proceso de metamorfosis velocísimas, los objetos son un ancla, pero un ancla paradójica, ya que ella misma debe cambiar todo el tiempo, oxidarse y destruirse, entrar en obsolescencia el mismo día de su estreno” (32). Con ello observamos que los sujetos postmodernos están condenados a una *deriva significativa infinita* debido a que dichos objetos son transitorios: “El tiempo fue abolido en los objetos comunes del mercado, no porque sean eternos sino porque son *completamente transitorios*” (31). En el poema de Wáshington Delgado se habla de un “amor perecedero”, el locutor personaje afirma que su amada busca un amor que es como los objetos que señala Sarlo como parte de esa *deriva significativa*: el amor es también otro *objeto transitorio*. Los tres últimos versos del poema nos muestran que el ser amado es una persona interesada que considera el factor económico dentro del plano amoroso: “ni siquiera miras/ a los andantes caballeros/ sin patrimonio”. Sobre este punto Sarlo menciona que este siglo “está marcado por la transitoriedad de la mercancía y la inestabilidad de los valores”, el amor no tiene valor si no hay dinero para estas (post)modernas “Dulcineas”. Para cerrar, quisiéramos señalar que la condición del hombre contemporáneo atrapado por el consumismo puede graficarse en término semióticos mediante los esquemas tensivos. Para Fontanille los esquemas tensivos

“regulan la interacción de lo sensible y de lo inteligible, las tensiones y calmas que modulan esta interacción” (92). Lo sensible está vinculado con lo afectivo, con los estados de ánimos; mientras que lo inteligible se encuentra relacionado con lo perceptible, con la cantidad. En ese sentido “la presencia sensible asocia, pues, para ser justamente calificado de ‘presencia’, un cierto grado de intensidad y una cierta posición o cantidad en la extensión. La presencia conjuga, en suma, de una parte, *fuerzas*, y, de otra parte, *posiciones y cantidades*” (61). El “cuerpo propio” es quien establece la relación entre estas dos dimensiones. Toda presencia para el “cuerpo propio” se traduce siempre en términos de una determinada intensidad y una determinada extensión. Fontanille propone cuatro esquemas tensivos: el esquema tensivo de decadencia, el esquema tensivo de ascendencia, el esquema tensivo de amplificación y el esquema tensivo de atenuación. Para nosotros la condición del sujeto contemporáneo atrapado por el consumismo se puede graficar mediante el esquema tensivo de la decadencia. Este es el gráfico que proponemos con los valores que se desprenden de lo señalado anteriormente.



En la época contemporánea la vida de los sujetos está regida por la lógica del esquema tensivo de la decadencia, es decir, que su existencia, debido a los objetos de consumo, es de baja intensidad y de amplia extensión. Comprar algo tiene una emoción fugaz (efímera) en estos tiempos modernos y las personas están “condenadas” a comprar constantemente, ya que los objetos que se obtienen pierden casi instantáneamente su valor y son reemplazados por nuevos objetos que el mercado ofrece. Comprar no genera un verdadero placer (debido a lo fugaz que resulta el goce) y por lo tanto es concebida como una actividad de baja intensidad. Por otro lado, la actividad de comprar si implica una gran extensión, puesto que, en términos de Sarlo, esa es la lógica del *coleccionista al*

revés que “colecciona actos de adquisición de objetos” (28), comprar y comprar (la actividad de comprar está directamente vinculada a la noción de *cantidad*). Esta baja “intensidad” en la vida de los sujetos contemporáneos los lleva a un estilo de vida caracterizado por el tedio, el desgano.

### **3.2.-Un caballo en la ciudad: Análisis de la figura del caballo en *Cuán impunemente se está uno muerto***

En este subcapítulo quisiéramos realizar un pequeño análisis de la figura del caballo en este poemario. Consideramos pertinente este trabajo, puesto que pensamos que la figura del caballo se contrapone con la representación de la ciudad. Podemos considerarlos como elementos opuestos. Además, la presencia marcada de este animal en los poemas que conforman el libro nos lleva a considerar pertinente este análisis. Los poemas que comentaremos son los siguientes: “Un caballo en la casa”, “Los caballos invernales” y “El viaje incontenible”. Con respecto al primer texto de la lista debemos señalar que es un poema que apareció incluido en un poemario por primera vez en *Historia de Artidoro* (aunque ya había sido publicado en *Reunión elegida*). Sobre este hecho quisiéramos hacer un breve comentario. A nuestro parecer, si bien “Un caballo en la casa” había aparecido ya como parte de *Historia de Artidoro*, tiene mayor conexión con *Cuán impunemente se está uno muerto* por los siguientes motivos: primero; porque a nuestro modo de ver no tiene una relación directa con Artidoro (salvo la descripción del espacio urbano), los poemas de este libro tienen como eje central la presencia de Artidoro, se habla de su “historia”, de su día a día, de cómo se escapó de la muerte y cómo ha sido olvidado también; y segundo, porque existen otros poemas en *Cuán impunemente se está uno muerto* donde la figura del caballo cobra un rol importante y se opone a la representación del espacio urbano. Mientras que en *Historia de Artidoro* el caballo es una figura aislada, en *Cuán impunemente se está uno muerto* tiene un mayor peso semántico y es un elemento central que aparece reiterativamente en tres poemas<sup>17</sup>. Este es el primer texto que revisaremos:

---

<sup>17</sup> El propio Delgado mencionó en una entrevista a Jorge Eslava que había incorporado “Un caballo en la casa” en *Historia de Artidoro* por temor a no terminar el libro donde debía incluirlo y dejarlo en el aire (ese libro es *Cuán impunemente se está uno muerto*). Dicha entrevista aparece como apéndice del tomo IV de las *Obras Completas* cuya edición estuvo a cargo de Jorge Eslava. Hemos tratado de justificar la



## UN CABALLO EN LA CASA

Guardo un caballo en mi casa.  
De día patea el suelo  
junto a la cocina;  
de noche duerme al pie de mi cama.  
Con su boñiga y sus relinchos  
hace incómoda la vida  
en una casa pequeña.  
¿Pero qué otra cosa puedo hacer  
mientras camino hacia la muerte  
en un mundo al borde del abismo?  
¿Qué otra cosa sino guardar este caballo  
como pálida sombra de los prados abiertos  
bajo el aire libre?  
En la ciudad muerta y anónima,  
entre los muertos sin nombre, yo camino  
como un muerto más.  
Las gentes me miran o no me miran,  
tropiezan conmigo y se disculpan  
o me maldicen y no saben  
que guardo un caballo en mi casa.  
En la noche acaricio sus crines  
y le doy un trozo de azúcar,  
como en las películas.  
Él me mira blandamente, unas lágrimas  
parecen a punto de caer de sus ojos redondos.  
Es el humo de la cocina o tal vez  
le desespera vivir en un patio  
de veinte metros cuadrados  
o dormir en una alcoba  
con piso de madera.  
A veces pienso  
que debería dejarlo irse libremente  
en busca de su propia muerte.  
¿Y los prados lejanos  
sin los cuales yo no podría vivir?  
Guardo un caballo en mi casa  
desesperadamente encadenado  
a mi sueño de libertad. (44-45)

En “Un caballo en la casa” se describe una atmósfera mortuoria: “En la ciudad muerta y anónima,/ entre muertos sin nombre, yo camino/ como un muerto más”. En su libro *El poema argumentativo de Wáshington Delgado*, Camilo Fernández realiza un importante análisis de estos versos que hemos citado:

---

incorporación de este poema y no sólo basarnos en el testimonio del poeta, ya que nos parece importante entender que función cumple en *Cuán impunemente se está uno muerto* la figura del caballo.

El vínculo entre muerta y anónima tiene connotaciones ideológicas porque indica que en la urbe no hay respeto por el otro: todo carece de nombre debido a la estandarización tan típica de la ciudad moderna, pues allí importan más las relaciones despersonalizadas antes que los individuos con su intransferible subjetividad. El lazo de sentido entre “muertos” y “sin nombre” subraya que el acto de morir se asocia con la degradación del ser humano, quien pierde aquello que lo distingue: su nombre (137).

El locutor personaje del poema se hace ciertas preguntas:

¿Qué otra cosa puedo hacer  
mientras camino hacia la muerte  
en un mundo al borde del abismo?  
¿Qué otra cosa sino guardar este caballo  
como pálida sombra de los prados abiertos  
bajo el aire libre?

El locutor personaje se pregunta qué puede hacer frente a la realidad degradada que lo rodea. La alternativa que se le presenta es la de guardar un caballo “como pálida sombra de los prados abiertos”. Camilo Fernández comenta lo siguiente sobre este pasaje:

Hay aquí una oposición entre el espacio abierto (los prados) y el cerrado (la casa del locutor personaje). Desde el punto de vista valorativo, el hablante siente mayor predilección por el espacio abierto; pero como no puede acceder a este último, entonces decide tener un corcel en su vivienda para compensar su expectativa frustrada, pues no puede vivir al aire libre ni percibir el contacto inmediato con la naturaleza (136).

Podemos decir entonces que el poema pone énfasis a la separación del hombre con respecto a la naturaleza y la aflicción que ello produce en él. Žižek ha explicado esto de la siguiente manera:

El hombre en cuanto tal es “la herida de la naturaleza”, no hay retorno al equilibrio natural. Para estar en conformidad con su entorno, lo único que el hombre puede hacer es aceptar plenamente esta fisura, esta hendidura, este estructural desarraigo, y tratar en la medida de lo posible de remendar después las cosas (28).

El hombre moderno ha sufrido un alejamiento de la naturaleza, está condenado a vivir entre los “sordos e impenetrables edificios urbanos” como se dice Delgado en otro poema. Como señala Žižek, el hombre tiene que ser consciente de esta fisura, lo cual se da en el poema por parte del locutor personaje y podemos percibir además su intento por cambiar

dicha situación. Es en este momento que la figura del caballo cobra valor, ya que este animal representa, aunque sea una “pálida sombra”, a los “prados abiertos” y la libertad en general. El locutor personaje del poema expresa lo siguiente:

A veces pienso  
que debería dejarlo irse libremente  
en busca de su propia muerte.  
¿Y los prados lejanos  
sin los cuales yo no podría vivir?  
Guardo un caballo en mi casa  
desesperadamente encadenado  
a mi sueño de libertad.

El locutor personaje confiesa que no puede vivir sin aquello que le permite tener un cierto contacto con la naturaleza, aquello que, aunque sea de forma degradada, le permita sentirse parte de la naturaleza, de los prados lejanos. La voz poética manifiesta de esta manera el deseo de mantener su “sueño de libertad” en una ciudad que lo deshumaniza. Conservar al caballo es conservar también su sueño de libertad, aunque ésta parezca una “pálida sombra”. En ese sentido el caballo tiene la capacidad de albergar esperanza para el locutor personaje, ya que su presencia le remite a dicho sueño. El segundo texto que comentaremos es el siguiente:

#### EL VIAJE INCONTENIBLE

Desesperadamente y a caballo voy en busca del mar crujiente más allá de la noche.

Negra es la realidad, negro mi traje y negro el aire marino que me llama.

¿Cuándo terminará este galope? ¿Dónde estará mi casa de madera con el té de las cinco? En mi alforja han caído demasiadas nubes y acaso se me perdió el camino.

Galopé sin cesar por el mismo sendero. Sólo dos veces me detuve: una para cantar otra para llenarme de cerveza. Y te amé, dulce sombra, bajo las enredaderas.

Tiempla, amor, tu arco, lanza tu flecha, impúlsame a galopar con los ojos cerrados, rota la garganta, lejos del padre, lejos de la madre, encerrado en un nocturno laberinto sin medida.

Empiezo a comprender la historia eternamente repetida: ameba, insecto, pez, pájaro, mamífero, filósofo en la niebla, nocturno ladrón sobre un caballo en medio de la noche a la busca de un encendido mar inútil.

Y más allá la rosa, negro perfume bajo el sol del sueño. (72)

En este texto lírico podemos apreciar como aparece nuevamente la figura del caballo. En esta oportunidad como un medio para escapar de la noche, que siguiendo con la lógica que subyace a todo el poemario podríamos interpretarla como la oscuridad social que está presente en el mundo representado del texto: “Desesperadamente y a caballo voy en busca del mar crujiente más allá de la noche”. El locutor personaje busca escapar de esa oscuridad con la cual está representada toda la realidad social: “Negra es la realidad, negro mi traje y negro el aire marino que me llama”. Todo el espacio está *oscurecido*, y dicha oscuridad parece llamar y tratar de retener al locutor personaje del poema: “y negro el aire marino que me llama”. Lo cual nos explicaría porque el locutor personaje busca ir *más allá* de ese negro aire marino: “voy en busca del mar crujiente más allá de la noche”, es decir, busca un mar que no esté contaminado con la oscuridad que predomina en su espacio social. Este viaje por momentos parece interminable:

¿Cuándo terminará este galope? ¿Dónde estará mi casa de madera con el té de las cinco? En mi alforja han caído demasiadas nubes y acaso se me perdió el camino.

Por momentos el locutor personaje manifiesta un escepticismo frente a su búsqueda y expresa un cuestionamiento a la evolución dando entender un cierto absurdo en dicha evolución de la cual es parte el hombre:

Empiezo a comprender la historia eternamente repetida: ameba, insecto, pez, pájaro, mamífero, filósofo en la niebla, nocturno ladrón sobre un caballo en medio de la noche a la busca de un encendido mar inútil.

En este poema encontramos una semejanza con el poema que anteriormente hemos analizado (“Un caballo en la casa”): los anhelos del locutor personaje son concebidos como un sueño. En “Un caballo en la casa” se habla de sus sueños de libertad y en “El viaje incontenible” se considera que la búsqueda de un nuevo espacio social es un sueño: “Y más allá la rosa, negro perfume bajo el sol del sueño”. En ambos poemas la figura del

caballo está vinculada a proyectos de libertad. Finalmente, el tercer poema que analizaremos será “Caballos invernales”. El texto es el siguiente:

### CABALLOS INVERNALES

En las calles desiertas, a la hora del alba, resuena el galope de unos caballos enloquecidos como nubes perdidas, contemplan asombrados las esquinas amenazantes, se dan topetazos contra las paredes, ruedan por las pistas y por las veredas de la ciudad enajenada, pegan ineficaces, absurdos saltos y se deshacen al fin en una lluvia desesperada que se encabrita y pugna inútilmente por tornar a su cielo natal y alejarse de la torcida mecánica terrestre. Los primeros habitantes de la mañana ven, ante sus puertas o bajo sus ventanas, grandes charcos oscuros y se dicen: “Ha llovido, ha llovido durante la noche”. Pobres caballos derramados en el asfalto inhóspito, en el inhóspito cemento, evaporándose al pálido sol invernal hasta volverse más leves, más incorpóreos que el humo y la sombra. Qué trabajo tendrán en reunir sus huesos y sus cascos, su piel, sus músculos, sus crines para repetir a la noche siguiente, y mientras dure el invierno, su desesperado galope, la fallida evasión, el imposible vuelo volcado finalmente en una angustia inerme al pie de los sordos e impenetrables edificios urbanos. Frescos caballos conducidos por el aire. Crines frescas de caballo, llevadas también como olas que avanzan sin razón ni conciencia hasta reptar en las arenas extrañas e indolentes de una playa sin alma. Ojos frescos de caballo. Finas y frescas patas de caballos perdidos. Bellas durmientes de los bosques en vela. Fieles caballos del alba a la hora en que se apaga el último rubor del insomnio.

Y la nube encrespada en el cielo y sobre el mar. (68-69)

Este poema describe la aparición y desaparición de unos equinos:

En las calles desiertas, a la hora del alba, resuena el galope de unos caballos enloquecidos como nubes perdidas, contemplan asombrados las esquinas amenazantes, se dan topetazos contra las paredes, ruedan por las pistas y por las veredas de la ciudad enajenada, pegan ineficaces, absurdos saltos y se deshacen al fin en una lluvia desesperada que se encabrita y pugna inútilmente por tornar a su cielo natal y alejarse de la torcida mecánica terrestre. Los primeros habitantes de la mañana ven, ante sus puertas o bajo sus ventanas, grandes charcos oscuros y se dicen: “Ha llovido, ha llovido durante la noche”.

En esta primera parte podemos apreciar cómo se describe una ciudad inhóspita (se habla de un “asfalto inhóspito” y de un “inhóspito cemento”). Del fragmento que hemos citado

líneas arriba destaca la concepción de la ciudad como un espacio peligroso o amenazante (se habla de “esquinas amenazantes”). También se califica al espacio urbano como una “ciudad enajenada”. Estos caballos al estar en esta ciudad enajenada, “se dan de topetazos contra las paredes, ruedan por las pistas”, es decir, muestran su inconformidad de estar en ese espacio (así como el equino de “Un caballo en mi casa” le molestaba estar en el espacio limitado de la casa), quizás al sentir lo amenazante del lugar. Un dato que nos parece importante de señalar en este punto es la naturaleza de los equinos. Por las dos referencias que aparecen en el pasaje citado podemos pensar que se tratan de equinos de agua o de lluvia. Cuando se menciona el movimiento que describen estos animales se menciona lo siguiente: “resuena el galope de unos caballos enloquecidos como nubes perdidas”. Se realiza una comparación del movimiento que describen los caballos con el movimiento que hacen las nubes. Aquí hay una primera vinculación. La segunda pista está presente en el siguiente pasaje: “pegan ineficaces, absurdos saltos y se deshacen al fin en una lluvia desesperada que se encabrita y pugna inútilmente por tornar a su cielo natal”. Se menciona que el cielo es su lugar de origen. En base a estas dos menciones podemos postular que son *equinos de la lluvia*. Otro aspecto que nos parece importante resaltar es que en este poema en prosa se sugiere que las personas viven “engañadas” al no conocer el motivo real del agua que encuentran en las calles al amanecer. Nos parece muy significativo que se establezca una diferenciación entre el locutor personaje y las otras personas que se basa en el conocimiento o la verdad. Solo el locutor personaje conoce la verdadera naturaleza de los restos de agua por la mañana, mientras que los otros desconocen esa verdad. Ahora comentemos el siguiente fragmento:

Pobres caballos derramados en el asfalto inhóspito, en el inhóspito cemento, evaporándose al pálido sol invernal hasta volverse más leves, más incorpóreos que el humo y la sombra. Qué trabajo tendrán en reunir sus huesos y sus cascos, su piel, sus músculos, sus crines para repetir a la noche siguiente, y mientras dure el invierno, su desesperado galope, la fallida evasión, el imposible vuelo volcado finalmente en una angustia inerme al pie de los sordos e impenetrables edificios urbanos.

En este pasaje se menciona la rutina de la que son víctimas estos equinos: “Qué trabajo tendrán en reunir sus huesos y sus cascos, su piel, sus músculos, sus crines para repetir a la noche siguiente, y mientras dure el invierno, su desesperado galope”. Cada noche estos equinos nacen (se aglutinan) y mueren (se desvanecen). Monotonía que bien podría

atribuírsele al hombre en la ciudad moderna. En el fragmento citado encontramos la concepción del espacio urbano como un espacio que se muestra indiferente: “los sordos e impenetrables edificios urbanos”. Estos equinos serían una manifestación de la incompatibilidad para vivir en el mundo moderno caracterizado por la indiferencia y la jerarquización social que afecta directamente a las personas:

Para cada tipo de identidad, existe una clasificación jerárquica social. Puede que sea una clasificación burda, con sólo dos categorías, o elaborada, con toda una serie. Pero siempre hay un grupo arriba en la clasificación jerárquica y uno o varios grupos en el fondo. Estas clasificaciones son tanto mundiales como locales, y ambos tipos de clasificación tienen enormes consecuencias en la vida de las personas (Wallerstein 61).

El factor que conecta este poema con los otros dos trabajados anteriormente es la naturaleza onírica que tendrían estos *equinos de la lluvia*: “Fieles caballos del alba a la hora en que se apaga el último rubor del insomnio”. En los tres poemas que hemos estudiado la presencia del caballo podemos constatar que este animal hace referencia a ciertos valores o ideas: primero, en los tres poemas la figura del caballo hace alusión a sueños o a deseos de libertad por parte del locutor personaje; segundo, en los tres poemas los equinos manifiestan su incomodidad frente al espacio urbano; y finalmente, en los tres textos comentados el caballo se contrapone con la representación de la ciudad, ya que ellos muestran una vitalidad, o como sugiere el último poema, una frescura: “Ojos frescos de caballo. Finas y frescas patas de caballos perdidos” que se opone a esa imagen de una sociedad en descomposición. Además, el caballo representaría el anhelo del hombre por alejarse de la ciudad deshumanizante y volver a la naturaleza. Como cierre podemos agregar que el tema del caballo es una constante en nuestras letras peruanas como bien señala Marco Martos:

Los poetas peruanos han cantado a lo largo de todo el siglo XX a los caballos. González Prada lo hizo celebrando a unos corceles que caracolean por los aires, Chocano cantó a los caballos de los conquistadores, Eguren a un equino fantasmal que volviendo de antiguas batallas trota por las calles empedradas, Vallejo, conversa con un caballo, regresando a sus lares, WD canta a un caballo encerrado en su casa, desesperadamente encadenado a su sueño de libertad (200)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Para ver con mayor detalle este tema dejamos la referencia del trabajo de Marco Martos sobre este punto: Marco Martos. “Los caballos en la poesía peruana”, La República, 25 de enero de 1987, pp. 45-46.

### **3.3.-La imagen de la ciudad de Lima en *Cuán impunemente se está uno muerto***

En esta parte analizaremos el poema “Bajo la lluvia” para luego pasar a un análisis de todas las referencias textuales que hay en el poemario sobre la ciudad de Lima para observar con mayor claridad cuál es la representación que se nos da de ella.

#### **3.3.1.- Análisis de la metáfora orientacional en el poema “Bajo la lluvia”**

Siguiendo con la metodología empleada hasta ahora, segmentaremos el poema, examinaremos el tipo de metáforas que encontramos en él (siguiendo el marco teórico desarrollado por Lakoff y Johnson), estudiaremos los interlocutores y analizaremos la visión de mundo que subyace en el poema. El texto que trabajaremos es el siguiente:

#### **BAJO LA LLUVIA**

Camino bajo la lluvia, sostenido por el aire y con la esperanza, de pisar tierra alguna vez.

Esta lluvia es un sueño que no respeta libros ni recuerdos ni tristezas: Rodeada por un cerco de temperaturas encontradas, cae copiosamente y no sabe otra cosa que caer mientras yo me elevo desesperadamente sin pisar tierra jamás.

Esta lluvia es un sueño de olvido y destrucción que dibujo dulcemente y a riesgo de morir mientras los buenos sentimientos y las bellas palabras y los amores memorables se hunden lastimosamente en las negras aguas desatadas por mi viejo pincel.

Ciudad de Lima: Nunca conocerás el secreto de la lluvia, hecha estás de húmedos engaños, nunca te librarás de tu moribunda primavera y la niebla siempre dibujará un bigote inútil encima de tu boca.

Te morirás ciudad de Lima y yo caminaré aún bajo la lluvia que moja, deshace y no perdona libro, recuerdo ni tristeza. (63)



### 3.3.2.- Segmentación del poema “Bajo la lluvia”

Para nosotros este poema posee dos segmentos. El primer bloque estaría conformado desde el primer párrafo (“Camino bajo la lluvia...”) hasta el tercer párrafo (“negras aguas desatadas por mi viejo pincel”). A esta primera parte podríamos denominarla *la lluvia como sueño y esperanza para el locutor personaje*. En este primer segmento podemos percibir que la lluvia se convierte en sinónimo de esperanza, de ilusión: “Esta lluvia es un sueño” y que con la llegada de la lluvia el locutor personaje se encuentra “sostenido en el aire y con la esperanza de pisar tierra alguna vez”. El segundo segmento estaría constituido por los párrafos cuatro y cinco. A este segundo bloque podemos nombrarlo con el siguiente título: *Lima como un espacio de muerte y engaño*. En este segundo segmento podemos observar cómo el locutor personaje muestra a la ciudad de Lima como un espacio en decadencia, sostenido por “húmedos engaños”.

### 3.3.3.- Metáfora orientacional en el poema “Bajo la lluvia”

Continuando con la tipología de metáforas desarrolladas por Lakoff y Johnson, postulamos que en este poema de Wáshington Delgado podemos encontrar una metáfora orientacional que articula el texto: *arriba-abajo*. Todo lo que está arriba o viene de arriba tiene una connotación positiva (la lluvia, por ejemplo) mientras que lo que está abajo (“lo que se hunde”) tiene una connotación negativa. La lluvia (que viene de *arriba*, del cielo) es vista como un sueño que tiene el poder de hacer olvidar y destruir todo: “Esta lluvia es un sueño de olvido y destrucción”. Además, la presencia de la lluvia le permite al locutor personaje del texto elevarse, hecho que se menciona dos veces: “Camino bajo la lluvia, sostenido por el aire y con la esperanza, de pisar tierra alguna vez” (primera estrofa) y “cae copiosamente y no sabe otra cosa que caer mientras yo me elevo desesperadamente sin pisar tierra jamás” (segunda estrofa). El locutor personaje al poder elevarse tiene la posibilidad de escapar del espacio territorial que lo rodea, de no pisar nunca más dicho espacio. En el segundo capítulo de esta tesis mencionamos que en algunos poemas se menciona el deseo de cambiar de lugar, de espacio para poder recuperar los ideales perdidos por la realidad tan agobiante y deprimente que se percibe. Un claro ejemplo de ello es el poema “Iremos a Lisboa”: “Iremos a tierras portuguesas/ o a cualquier otro sitio/ que nos levante un ideal en el alma” (49). En “Jirón Cailloma” también se hace referencia

al deseo de llegar a otros espacios: “Me hurgué los bolsillos en busca de una moneda para soñar, al menos, con líquidos calientes y países lejanos” (64). En este fragmento que hemos citado podemos apreciar cómo se anhela escapar del espacio y la realidad hostil que nos rodea y llegar a otras tierras, aunque sea a través del sueño. Las referencias que se hacen a “países lejanos” en estos dos poemas enfatizan dicha idea. En el texto que estamos analizando ocurre lo mismo. Elevarse o estar arriba le permitiría al locutor personaje tener la posibilidad de cumplir su sueño. Siguiendo esta línea de interpretación queda evidenciado que lo que está o se dirige hacia ARRIBA tiene una connotación positiva. Ahora veamos con más detenimiento el párrafo tres:

Esta lluvia es un sueño de olvido y destrucción que dibujo dulcemente y a riesgo de morir mientras los buenos sentimientos y las bellas palabras y los amores memorables se hunden lastimosamente en las negras aguas desatadas por mi viejo pincel.

En este párrafo aparecen dos cosas muy interesantes, la primera; el locutor personaje habla de que “los buenos sentimientos y las bellas palabras y los amores memorables se hunden” en “aguas negras”. En este caso lo que se hunde se pierde “lastimosamente”, lo que se dirige hacia ABAJO tiene un carácter negativo. La construcción de “negras aguas” tiene un valor especial si lo vinculamos con lo que se menciona en el cuarto párrafo:

Ciudad de Lima: Nunca conocerás el secreto de la lluvia, hecha estás de húmedos engaños, nunca te librarás de tu moribunda primavera y la niebla siempre dibujará un bigote inútil encima de tu boca.

En este párrafo hay una sentencia para nuestra capital: “Ciudad de Lima: Nunca conocerás el secreto de la lluvia”, es decir, nunca tendrá la posibilidad de ver sus sueños cumplidos, de “volar” y llegar a lo más alto. La ciudad de Lima no puede aspirar a grandes cosas porque está hecha de “húmedos engaños”, condenada a una “moribunda primavera”. Siguiendo la lógica de las estaciones del año, después de la primavera viene el verano, la primavera vendría a ser la antesala del verano que representaría la *verdadera* estación de calor (un estado A antes de pasar al estado B). Apoyándonos en otros versos que se encuentran en el libro podemos afirmar que esta referencia a una “moribunda primavera” puede ser entendida como una crítica al proyecto de ciudad y de nación no concluido por parte de los que gobiernan y dirigen nuestro país. Veamos algunos versos que refuerzan esta idea: “La ceniza del alba y el vino de la despedida, el retorno al hogar y la casa

arrendada, el país en derrota y el aire muerto” (71). En estos versos que pertenecen a “Habitación de invierno” apreciamos como el recorrido por el moribundo espacio urbano alcanza una dimensión nacional. Por otro lado, este fragmento nos parece contundente, se nos habla de la ceniza del alba, el alba representa el inicio del día, de algo que empieza, pero aquí solo tenemos sus cenizas, lo que queda de ese inicio, lo cual nos da a entender que algo empezó, pero no llegó a realizarse. Asimismo, no hay nada que celebrar o no hay nada positivo por lo cual brindar solo existe el vino de la despedida, solo nos queda decir adiós. Además, nuestro hogar, aquello que debería ser nuestro o que pensamos que es nuestro en realidad no lo es: se trata de una casa arrendada, una “ilusión” de pertenencia. Finalmente, se nos da la imagen del país en derrota con un aire muerto, una imagen que cierra perfectamente todo lo aludido anteriormente.

Muchos autores como Nelson Manrique han señalado el fracaso de los proyectos de nación que se han proclamado para nuestro país. Para este autor: “Existe una visión de sentido común, firmemente arraigada en la conciencia de los peruanos, según la cual nuestra historia ha sido, es, y será, siempre defectiva” (4). Manrique considera que desde nuestros inicios nuestro país se ha erguido bajo estructuras sociales injustas y excluyentes:

En la fundación de la República se quería constituir una nación firme y feliz por la unión, y se pretendía conseguir tales dones para los peruanos, o, más propiamente, para quienes eran reputados por tales. Por sucesivos recortes éstos eran cada vez menos. Los esclavos, a quienes se prometió la libertad para sus vástagos, fueron puestos bajo tutela por 20 años, primero, y por 50, después (es decir, toda una vida). A los indios, a quienes San Martín decidió que en adelante se les debía llamar únicamente “peruanos”, volvió a cargárseles con el tributo y los trabajos forzados coloniales, con apenas un ligero cambio de nombres. Los peruanos terminaron siendo menos de una décima parte de la población, mientras que la gran mayoría fue excluida del proyecto nacional (5).

Autores como Carlos Villacorta ven en este proceso histórico el motivo por el cual el proyecto de modernización de nuestro país siempre se ha quedado trunco (21). Por su parte, Salazar Bondy en su ya clásico ensayo *Lima, la horrible*, ha sido uno de los autores que han cuestionado el espacio y la sociedad limeña señalando que Lima no ha sabido cumplir con su “destino” como capital de nuestro país:

Toda ciudad es un destino porque es, en principio, una utopía, y Lima no escapa a la regla. No estaremos conformes, aunque la ofusquen gigantescos edificios y en su seno pulule una muchedumbre ya

innumerable, si todos los días la inteligencia no impugna el mentido arquetipo y trata de que al fin se realice el proyecto de paz y bienestar (50).

Para Salazar Bondy, Lima no ha podido cumplir con su destino de convertirse en una ciudad donde gobierne el bienestar social y sea la cabeza que guie nuestro país sino por lo contrario, Lima a lo largo de su historia se ha caracterizado por otros males sociales: “No reina en Lima la abierta controversia sino el chisme maligno, no ocurren revoluciones sino opacos pronunciamientos, no permanece el inconformismo sino que el espíritu rebelde involuciona hasta el conservadurismo promedio” (85). Finalmente consideramos pertinente señalar que Salazar Bondy critica cómo en la sociedad limeña siempre se ha cultivado (y educado) una mentalidad de subordinación al trabajo y al sistema para las clases sociales más necesitadas de nuestro país:

Se le ha impuesto, lo que es más grave, como principio rector para tener éxito en la difícil prueba del escalamiento social y económico, pues a los niños y adolescentes, desde el más pequeño de la última escuela fiscal gratuita, se les martilla, una y otra vez y en toda ocasión, que el “triunfo” depende únicamente del sumiso trabajo y del acatamiento de la organización de la sociedad tal cual es (88).

Con todo lo que hemos señalado queda evidenciado que Delgado hace una crítica sutil al fracaso del proyecto de ciudad para Lima y el proyecto de nación para nuestro país. Sin duda, ambos temas se han tocado a lo largo de nuestra historia republicana. Delgado retoma dichos cuestionamientos y realiza una contundente crítica al señalar la cancelación de la ciudad capital, a través de la imagen de diluvio, para proponer la búsqueda de un nuevo orden social.

### **3.3.4.-Los interlocutores**

En este poema encontramos la presencia de un locutor personaje que se dirige a un alocutario representado (la ciudad de Lima). En el poema el locutor personaje se dirige a la ciudad de Lima, es a ella a la que están dirigidas sus palabras (o sentencias): “Ciudad de Lima: Nunca conocerás el secreto de la lluvia”. Podemos apreciar como dicho locutor personaje trata de establecer un “diálogo” con la ciudad. Lo interesante en el poema es que dicho diálogo con la ciudad también es un diálogo con su historia, con su pasado y todos los males sociales que la han aquejado a lo largo del tiempo. En este diálogo el

locutor personaje le manifiesta a nuestra ciudad capital que siempre vivirá en “húmedos engaños”, que está condenada a no conocer el “secreto de la lluvia”. La sentencia final por parte del locutor personaje es contundente: “Te morirás ciudad de Lima”. Nuestra capital está condenada, solo le espera la muerte. Si bien el locutor personaje se dirige a la ciudad de Lima no se percibe en el poema que intente persuadirla, por el contrario, resulta evidente que más bien trata de alejarse de ella, de marcar su distancia.

### 3.3.5.- Visión de mundo

Como hemos señalado líneas arriba, en el poema el locutor personaje nos narra el momento en el que un gran cambio se aproxima. Pronto la lluvia vendrá con su poder de olvido y destrucción. La visión que se construye de Lima es la de un espacio apocalíptico, un espacio sometido al caos y a una futura destrucción. Se anuncia así el fin de ese espacio. A lo largo de nuestra revisión del poemario hemos constatado que la atmósfera de muerte que rodea a los personajes resulta asfixiante. De ahí que tenga sentido esta búsqueda por nuevas tierras. Podríamos decir citando al propio poeta: “Qué muertos permanecen/ los muertos de mi casa/ y los aires de hoy día/ qué pronto morirán.// Para vivir, entierro/ los pies en el futuro/ y en aires no nacidos/ respiro eternidad” (*El corazón* 182). Se anuncia el fin de un espacio social y la búsqueda de uno nuevo bajo la imagen del diluvio universal<sup>19</sup>. En este punto creemos pertinente resaltar que el tema de la lluvia es muy constante en este poemario. En el poema “Caballos invernales”, los equinos mostraban su inconformidad dando saltos o golpeándose contra las paredes para finalmente convertirse en lluvia, ascender a los cielos y escapar así del mundo terrenal. Por otro lado, en el poema “Lluvia y leopardo” también se hace cierta referencia a un diluvio o a una “lluvia final”: “el tiempo se disuelve en el aire mojado por una imprevista y benéfica lluvia final” (62). Es evidente el cuestionamiento de la ciudad de Lima como proyecto nacional. El locutor personaje asume una posición crítica sobre la ciudad y el país que ve y recorre. La sentencia parece estar dada de forma definitiva. En *Formas de*

---

<sup>19</sup>Encontramos validez en esta lectura si consideramos que a lo largo del poemario existen ciertas alusiones religiosas como por ejemplo en “El hijo del gran conde” donde podemos leer lo siguiente: “no pronunciarás el nombre de dios en el baño” y en “Lachrima Christi” donde leemos lo siguiente: “Si los dioses lloraran, yo podría ser un dios y bebería este vino con el placer redoblado de estar saboreando mi propia sustancia”. En ambos casos se tratan de referencias religiosas desacralizadas.

la ausencia encontramos estos versos que se conectan con el poema que hemos analizado: “El último día del mundo/ es este día. Y esta lluvia es/ la última lluvia” (*El corazón* 76).

### **3.4.- La muerte del camaleón y el camino del oso: implicancias de la propuesta social y política en “Bajo la lluvia”**

En este apartado quisiéramos realizar una lectura del poema “Bajo la lluvia” tomando en cuenta el segundo cuadrado semiótico que elabora Landowski denominado *estilos de vida del Otro* para detallar mejor la postura que asume el locutor personaje frente a la realidad social que observa. En el segundo capítulo de nuestra tesis habíamos desarrollado lo que Landowski denomina las “Políticas del Uno”. Ahora veremos cuáles son los determinados comportamientos (o lo que él denomina *recorridos*) que realiza ese *Otro* con respecto a ese “Nosotros” (o centro de referencia) como mecanismos de adecuación frente a las “políticas del *Uno*”. A estos comportamientos Landowski los denomina *estilos de vida del Otro*:

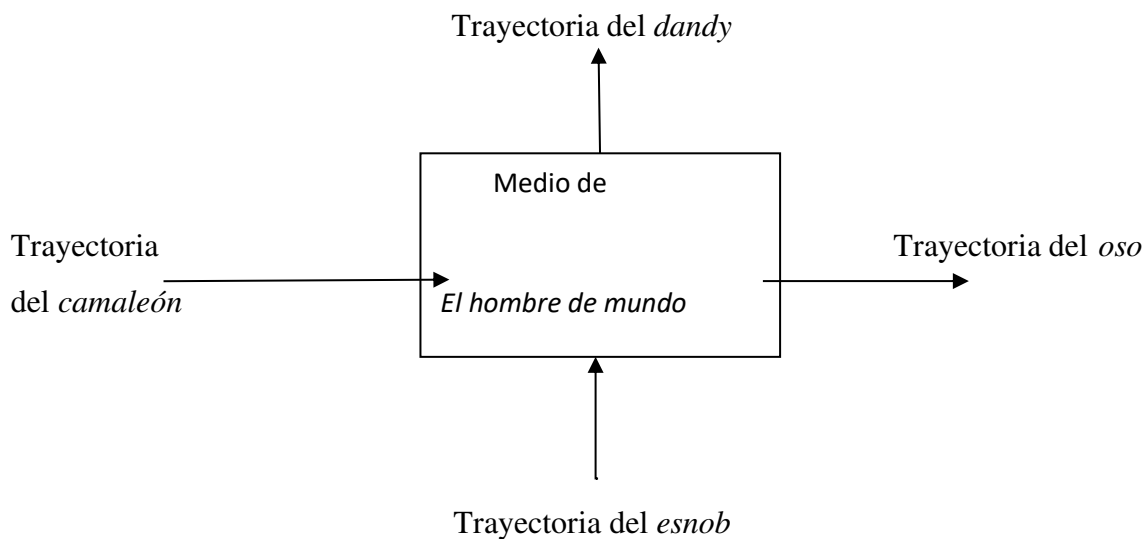
(...) analizaremos metódicamente los problemas que plantea la confrontación entre el individuo, en su irreductible singularidad, y el grupo que se impone “naturalmente” como su medio de pertenencia social (o que las circunstancias le imponen como su medio de adopción), o sea, por referencia al cual la elección de un estilo de vida determinado contribuirá a situarlo en el centro, al margen o afuera (53).

Landowski nos habla de cuatro *estilos de vida del Otro*:

Y puesto que lo propio de esas figuras consiste en *moverse* en relación con ese centro tomado como punto de referencia, nuestro objetivo consistirá precisamente en comprender los principios que presiden sus evoluciones respectivas, dadas las propiedades del campo en cuyo interior cada una sigue y, dado el caso, calcula su propia trayectoria. Así iremos conociendo poco a poco al *esnob*, que ve en la silueta del *gentleman* (o del que para él hace sus veces) un modelo que imitar, y solo aspira a unirse a la “elite” que a sus ojos él encarna, aunque los esfuerzos que hace para conseguirlo son demasiado evidentes para no traicionar su verdadera pertenencia, la cual remite a otra parte; al *dandy*, dispuesto a todo, por el contrario, para desmarcarse y disjuntarse de la misma sociedad; al “camaleón”, cuyo saber-hacer, con toda discreción, consiste en hacerse tomar por alguien que pertenece ya al mismo mundo, aunque en realidad jamás se ha separado del universo-completamente distinto-del que proviene y adonde, secretamente, sabe (o imagina) que podrá volver un día como uno vuelve a su casa; finalmente, al “oso”, ese solitario-ese loco o ese genio-al que nadie más que él mismo puede indicar el camino que debe seguir, y al que, una vez en marcha, nadie

desviará de su propia trayectoria, pase lo que pase, a riesgo de abandonar poco a poco la mayor parte de los lazos que lo unen a su esfera de pertenencia (54-55).

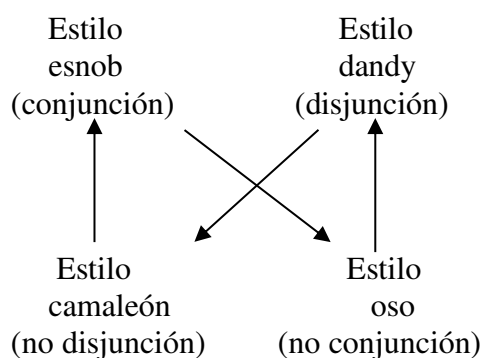
De esta manera quedan definidos los cuatro estilos de vida que plantea Landowski. Cada uno con sus propios intereses y determinados *recorridos*. Sobre el concepto de *gentleman* cabe señalar que es el término que utiliza Landowski para referirse al modelo “localmente reconocido” (entiéndase aceptado) que se plantea desde la esfera del Uno, es decir, al modelo de individuo que se plantea como un ideal universal, al *hombre de mundo*, que encarna al grupo de referencia. Landowski explica el recorrido que realiza cada uno de estos tipos sociales con el siguiente esquema:



Como puede observarse, el *esnob* es un migrante social que parte de abajo queriendo escalar a la esfera de lo aceptado. Mientras que esa es la meta del *esnob*, cosa contraria ocurre con el *dandy*, para quien ese es su punto de partida y cuya meta será “alzarse” por encima de dicha esfera social. Por otro lado, el *camaleón* aparece en escena “con la inocencia de un humilde viajero” y trae visiblemente consigo las marcas de su lugar de procedencia; sin embargo, “logrará conformar rápidamente sus apariencias a las normas del medio ambiente a fin de hacerse aceptar al menor costo posible por el otro” (57). Finalmente, el oso, cuya mirada crítica de los “usos del medio” y su capacidad para cuestionar las costumbres más arraigadas, “y lo que es peor, la fuerte presencia de toda su persona, que a la larga se hace insoportable, determina en conjunto su progresiva distanciamiento, la cual, en compensación, le permitirá explorar otros horizontes”, más allá

de lo conocido y aceptado, “aunque su exilio y sus descubrimientos sean, a lo sumo, puramente interiores, como los sueños de una dulce locura” (57).

Después de toda esta explicación de sus categorías, Landowski plantea un segundo cuadrado semiótico para sistematizar las estrategias del *Otro*. Este autor nos habla de los mecanismos que utiliza ese *Otro* como respuesta a “las políticas del Uno”, es decir, las posiciones que se adoptan frente al discurso hegemónico que se formula desde el centro de poder (68):



Como menciona el propio Landowski este cuadrado semiótico puede tener diferentes puntos de partida y llegada:

(...) como puede constatarse en el entrecruzamiento de los recorridos que acabamos de esbozar, todos los puntos de llegada son al mismo tiempo otros puntos de partida posibles para cualquier otro “viajero”, y, dado el caso, hasta para él mismo. El esnob, llegado a su término, puede transformarse en *dandy* con la esperanza de subir más alto aún-o tal vez a la inversa, al descubrir de pronto las virtudes de la “autenticidad”, puede ser que retome el camino de su modesto (pero fraternal) entorno de partida; así mismo, nada impide que el camaleón, hartado de cambiar de librea en función de las costumbres o de las modas locales, decida un día convertirse en oso-o al contrario, regresar a su otro mundo, a aquel del cual vino (57)

Tomando en cuenta lo último señalado por Landowski, queremos proponer que en una lectura global de *Cuán impunemente se está uno muerto* se produce el paso del estilo del camaleón al estilo del oso, lo que hemos denominado como *la muerte del camaleón y el camino del oso*, lo cual para nosotros tiene marcadas implicancias a nivel ideológico. En los poemas que hemos analizado en los distintos apartados de esta tesis hemos observado cómo se produce la manifestación de una subjetividad que se resiste a los mandatos que



están siempre intentando imponerse y naturalizarse como bien señala Žižek: “Pertener a una sociedad supone un punto paradójico en el que cada uno de nosotros se nos ordena adoptar libremente, como resultado de nuestra elección, lo que de todos modos se nos impone” (*Cómo leer* 22). Por ejemplo, en “Si fueras Dulcinea” vimos como la voz poética cuestiona el tipo de vida que lleva este personaje que estaba basada en las frivolidades que ofrece el mundo moderno. En “Amores sin tragedias” vimos una crítica a la mentalidad capitalista-mercantilista que busca por cualquier medio obtener mayores beneficios (un fuerte cuestionamiento al modo de vida de los llamados “tiburones de la banca”). Consideramos que de esta manera la voz poética asume una postura crítica frente al mundo social que lo rodea. En otras palabras, podemos decir que existe una crítica aquellos que asumen la postura del *camaleón* “cuyo saber-hacer, con toda discreción, consiste en hacerse tomar por alguien que pertenece ya al mismo mundo”, es decir, aquellos que buscan por cualquier medio ser parte del orden imperante, aunque eso implique conformarse con “un pedacito de bienestar o dicha”, en su búsqueda por ser admitidos por el *Uno*. Este cuestionamiento a esta opción de vida da paso a la postura del *oso*. Un claro ejemplo es el último poema que hemos analizado (“Bajo la lluvia”) en donde es evidente un cuestionamiento al orden social y la profecía del final de dicho espacio (se señala que Lima está condenada a morir) remarca una postura radical. Buscar ser parte un sistema deshumanizador ya no es una opción para el “yo poético”. Ha llegado el momento de romper todo lazo o vínculo con el espacio propio (o que se creía propio de alguna manera) para buscar un nuevo destino. Se ha empezado así *el camino del oso*.

A lo largo de nuestro trabajo hemos visto cómo se añoraba o se proponía la búsqueda de nuevos espacios. En “Amores sin tragedia” habíamos observado cómo se proponía el aislamiento social como una alternativa de escape del medio que nos rodea (que puede entenderse también como un modo de *alejarse* de ese espacio). En otros poemas podemos apreciar como la postura del “yo poético” se vuelve más radical y se produce un cambio en su toma de posición con respecto con lo que pasa en el mundo que lo rodea, aunque al inicio haya optado por el aislamiento: “El destino de la humanidad/ invade mi retiro,/ mis ocios, mi gusto/ por la soledad o la compañía/ de una botella de vino” (52). En “La revolución a la vuelta de la esquina el mensaje final es contundente: “Hagamos la revolución/ a la vuelta de la esquina/ y que mueran los bribones” (58). Consideramos que esta postura contra el orden social tiene un fuerte mensaje de resistencia con respecto a los mandatos de la sociedad y va acorde con la postura del *oso*:

(...) ese solitario-ese loco o ese genio-al que nadie más que él mismo puede indicar el camino que debe seguir, y al que, una vez en marcha, nadie desviará de su propia trayectoria, pase lo que pase, a riesgo de abandonar poco a poco la mayor parte de los lazos que lo unen a su esfera de pertenencia (55).

Considerando todo lo anterior, podemos concluir que la voz poética de *Cuán impunemente se está uno muerto* condena aquellos que buscan por cualquier medio ser parte del orden imperante o estar en lo más alto de dicho orden (*estilo del esnob* y *estilo del dandy*). También se cuestiona aquellos que como nuestra Dulcinea adoptan las actitudes y gustos del grupo hegemónico para fingir ser parte de dicho orden social (*estilo del camaleón*). El “yo poético” asume una postura radical y definitiva que consiste en romper todo lazo simbólico con el espacio de procedencia, a sabiendas quizás que a dicho espacio ya no lo puede llamar hogar (*estilo del oso*). El poema que encarna esta postura de manera radical y total como ya vimos es “Bajo la lluvia”, puesto que es claro los cuestionamientos a los falsos fundamentos (“húmedos engaños”) con los cuales se pensó y se edificó la ciudad de Lima como un proyecto de ciudad moderna, justa y civilizada. El hecho que se mencione la muerte o desaparición de este espacio (Lima) nos parece el punto final (y más radical) que asume el locutor personaje del poema para manifestar su deseo de cambiar su esfera social y romper con los lazos que lo unen a su esfera de pertenencia.

### **3.5.- Bajo la turbia luz limeña: Lima en *Cuán impunemente se está uno muerto***

En esta última sección proponemos hacer una revisión de todas las referencias que hay en el poemario sobre la ciudad de Lima (luego de haber analizado de manera detallada “Bajo la lluvia”, poema que consideramos como el más representativo sobre este tema) y quisiéramos proponer como lectura final que los poemas que conforman *Cuán impunemente se está uno muerto* representan un fuerte cuestionamiento a nivel ideológico del orden social. Para ello tomaremos en cuenta algunos postulados de Louis Althusser y Slavoj Žižek sobre el concepto de ideología.

Cuando analizamos el poema “Bajo la lluvia” observamos la censura y cancelación del espacio de la ciudad de Lima por estar “sostenida” sobre “húmedos engaños”, en falsos proyectos. Por otro lado, a lo largo de todo el poemario también se percibe que Lima es un espacio “gobernado” por “gentes ilustradas” que dedican su tiempo en debates o discusiones que poco o nada favorecen a solucionar los problemas reales de la sociedad. En el poema “Sobre la traslación de los restos de César Vallejo” se menciona como estas “gentes ilustradas” “escriben artículos”, “pronuncian discursos”, “presentan mociones” para traer o no los restos de César Vallejo, lo cual en el poema transmite la sensación al final de que nuestras autoridades se preocupan de discusiones irrelevantes. Imagen que se contrasta, por ejemplo, con “un nostálgico estudiante peruano” que busca la tumba de Vallejo “para meditar en el Perú o en la poesía” (17). Consideramos que aquí hay una crítica sutil para quienes discuten sobre temas vinculados a nuestro país y muchas veces se quedan enfrascados en debates sin mayor importancia o poco productivos. En este mismo poema se habla de la “inhóspita Lima”. El poeta asume el espacio de la ciudad como su lugar de enunciación como ocurre en el poema “La revolución a la vuelta de la esquina”: “Soy un poeta occidental/ perdido en la selva/ de los humos nocivos/ en la ciudad de Lima” (53). El espacio urbano es visto como un lugar salvaje. Se habla también de los “humos nocivos” de la ciudad, lo cual se conecta con la representación del espacio urbano como un lugar de muerte (lo cual lo hemos visto a lo largo de este trabajo). Como hemos venido sosteniendo el espacio urbano limeño es representado como un lugar donde los individuos deambulan sin encontrar algo que les dé sentido a sus vidas, saturados por una terrible angustia: “Casi desesperadamente, como manos que se rompen contra la roca, sin encontrar salvación ni camino, he caminado al pie de una música inútil, he desechado calles, he escogido puertas, prontamente cambiadas en laberintos, en sombras, en aire echado a perder” (64). El espacio urbano de Lima es representado como un espacio en decadencia donde la mala vida, las bajas pasiones y la podredumbre se hace presente: “el Jirón Cailloma, amado por las prostitutas y los vendedores de naranjas podridas” (65). En este punto también nos parecen significativos las dos referencias al espacio de la “costa” primero como un lugar caracterizado por lo estéril: “la costa entreverada con un mar cubierto de pájaros helados y de flores estériles”; y segundo, como un espacio donde la “sabiduría” no tiene ningún valor: “La sabiduría navegó demasiado sobre el mar y la embravecida costa ni la conoce ni la aprecia” (70). En este punto nos parece pertinente el comentario que realiza José Rosas Ribeyro sobre *Cuán impunemente se está uno muerto*:

El Gíber Trotter que decía haber caminado por los desiertos toda su vida sin llegar nunca a ninguna parte se sabe ahora condenado a morir a orillas de un río hablador que ya no habla, en una ciudad que no deja escapatorias, en unas calles que recorre “como un muerto más”, solitario, porque el “único lujo” que tiene es “no tener amigos”. El poeta sabe que ya no le queda mucho por adelante y que, si mira atrás, su memoria sólo es una “catarata de polvo y sombra cubierta de agujeros”. Deambula, pues, por una ciudad, que es un asco, perdido entre prostitutas y “vendedores de naranjas podridas” (307-308).

La opinión de Rosas Ribeyro refuerza lo que hemos venido señalando sobre la representación del espacio de la ciudad de Lima. Lo que habría que acotar es que al final la voz poética si nos da una salida, una opción: “la lúcida marcha hacia el final de todo” (*El corazón* 308), la búsqueda de otros horizontes porque todo aquí está por morir, ya que Lima ya no es más la ciudad de los reyes sino la ciudad de los muertos.

En este punto nos parece relevante retomar lo que mencionamos en el primer capítulo sobre la imagen de la ciudad de Lima en *Historia de Artidoro*. Cuando estudiamos la imagen de Lima en éste poemario observamos que el locutor personaje de los poemas describía una ciudad envejecida, en ruinas y moribunda. Pero era una voz que solo describía lo decadente del espacio, una voz que se lamentaba de cómo estaba la ciudad, sin embargo, la voz poética era una voz pasiva, quejosa sobre su suerte y de la ciudad. Se percibe, principalmente, un tono de lamento. En cambio, en *Cuán impunemente se está uno muerto*, el locutor personaje habla de hacer la revolución e incluso llega anunciar el final de la ciudad. Percibimos ahora un tono de rebeldía, una actitud diferente frente a la realidad que se observa. Este cambio tiene para nosotros una importante relevancia, puesto que nos permite hacer la siguiente lectura: la Lima moribunda de *Historia de Artidoro* llega a su fin en *Cuán impunemente se está uno muerto*. El locutor personaje de “Bajo la lluvia” marca su distancia del espacio que denuncia y que critica, no se lamenta como Artidoro de lo mal que está la ciudad, sino que, tomando un tono de profeta, anuncia el fin de la existencia de la ciudad y manifiesta su deseo de encontrar otros horizontes, otros espacios donde se puede empezar de nuevo.

Para cerrar y retomando en cuenta lo último que hemos sostenido líneas arriba queremos señalar que esta poesía encierra un claro cuestionamiento a nivel ideológico: entendiendo por ideología las dos siguientes definiciones: aquella que la entiende como

un agente constituyente del sujeto y del mundo social y aquella otra que la conceptualiza como una “falsa conciencia” que impide ver el mundo objetivo. Para explicar la primera definición nos basaremos en los postulados de Louis Althusser en su libro *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Para este filósofo, el Estado tiene dos tipos de aparatos: uno de carácter represivo y el otro ideológico. Para Althusser, instituciones como la escuela, la iglesia aseguran el sometimiento a la ideología dominante (15) y constituyen los “aparatos ideológicos de Estado”, los cuales funcionan mediante dicha ideología dominante (26). Por otro lado, Althusser menciona que los “aparatos ideológicos de estado” garantizan la reproducción de los medios de producción, es decir, las relaciones capitalistas de explotación (30). Con respecto a la noción de ideología, lo primero que menciona Althusser es que es un concepto transhistórico: La ideología es eterna, “omnipresente bajo su forma inmutable, en toda la historia” (43). Para este importante pensador, la ideología se ocupa del modo en que llegamos a reconocernos como sujetos inscritos en relaciones sociales de producción que forman parte de una estructura que se fundamenta en las prácticas más elementales de la vida cotidiana: “toda ideología...no representa las relaciones de producción existentes (y las otras relaciones que de ahí derivan) sino ante todo la relación (imaginaria) de los individuos con las relaciones de producción y las relaciones que de ella resultan” (46). En ese sentido “toda ideología es material”, ya que se manifiesta en actos concretos (50). La ideología “interpela” a los individuos como “sujetos”, la ideología tiene como función la “constitución” de los individuos concretos en sujetos, es decir, los configura como “sujetados” a algún tipo de poder (52). Como bien explica Víctor Vich:

el sujeto surge a efecto de un conjunto de interpelaciones que actúan como mandatos sociales. Para constituirse como tal, el sujeto debe responder a esos mandatos (imitando, por ejemplo, el lenguaje, el deseo del padre, los hábitos de la cultura), ya que a partir de ellos puede comenzar a configurarse como una unidad o, al menos, como la pura ilusión de ella misma (*Voces* 45).

A lo largo del análisis de los poemas que venimos haciendo, hemos podido observar como las voces que aparecen en los textos representan individuos “sujetados” a diferentes tipos de relaciones económicas (como ocurre en el poema “Amores sin tragedia”) y que en algunos casos han interiorizado un discurso que tiene como prioridad lo individual y lo comercial. Con respecto a la segunda definición, estamos tomando como referencia las definiciones que elabora Žižek sobre ideología:

(...) “ideología” es una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia-, es decir, la efectividad social, cuya misma reproducción implica que los individuos “no sepan lo que están haciendo”. Ideología no es la “falsa conciencia” de un ser (social) sino este ser en la medida en que está soportado por la “falsa conciencia” (*El sublime* 46-47).

Nuestra existencia ya está organizada por la ideología, pues ella es reproducida permanentemente en la praxis cotidiana (61). La ideología entonces es algo que encubre la realidad y que termina por “apoderarse” de las personas y sostiene y guía las relaciones de producción y el tipo de relaciones que entablamos con los demás: “Una ideología ‘se apodera de nosotros’ realmente sólo cuando no sentimos ninguna oposición entre ella y la realidad-a saber, cuando la ideología consigue determinar el modo de nuestra experiencia cotidiana de la realidad” (80).

Cómo hemos podido observar algunos de los poemas que conforman *Cuán impunemente se está uno muerto* constituyen un claro cuestionamiento al discurso ideológico propio de la mentalidad capitalista-mercantilista del mundo moderno. Debido a ello, el locutor personaje marca su distancia de la lógica imperante y condena a todo aquel que busca seguir bajo un orden social deshumanizante. De esta manera la voz poética realiza una cancelación simbólica de este espacio: ya no se puede vivir aquí porque todo aquí es muerte. La voz poética señala en muchos poemas que la condición de muertos se produce por el tipo de vida que llevan estos individuos, absorbidos por las frivolidades y la angustia por sobrevivir en un sistema donde predomina el afán económico. Eso nos lleva a señalar que la representación de la muerte es total: tanto individuos como espacio están caracterizados por lo mortuorio, por lo decadente. Esta representación quiere enfatizar que al dejarse llevar por el discurso ideológico que se encuentra en el mundo representado, los individuos han perdido su humanidad y, por ende, la condición de seres vivos (o seres realmente humanos podríamos decir), ya que como explicamos en los capítulos anteriores, la caracterización que realiza la voz poética de un espacio donde la presencia de la muerte tiene mucha fuerza obedece a que se busca hacer énfasis en que las personas han dejado de ser “hombres humanos” como diría Vallejo. De ahí que el locutor personaje ironice sobre algunos ideales que en el espacio social representado ya no tienen ningún valor como ocurre en el poema “La Libertad y mis tías Federicas”, texto en el cual la libertad está vinculada a una plazuela desolada.

Como menciona Žižek: “ellos saben que su idea de Libertad encubre una forma particular de explotación, pero aun así, continúan en pos de esta idea de Libertad” (*El sublime* 61). Pero la voz poética ya no piensa así. Ya no quiere seguir creyendo en esa “Libertad” y por eso su ironía es su mejor ataque contra el discurso ideológico que defiende ese tipo de “Libertad”.

En las primeras páginas de su libro *Interacciones arriesgadas*, Eric Landowski, realiza una interesante reflexión en torno al concepto de *sentido* y la relación directa que tiene esta palabra con “la vida misma”. También nos recuerda como Greimas hablaba de *seres semióticos* “condenados al sentido”. Landowski por su parte prefiere decir que nuestra condición es la de estar “condenados” a *construir sentido*:

Es solo al precio de este esfuerzo que podemos, por un lado, evitar que las cosas se inmovilicen en una continuidad sin relieve, donde todo permanecería “igual a lo mismo”, y escapar así al vacío del tedio, o, por otro lado, sobreponernos a la excesiva plenitud del dolor, tratando de sobrepasar el sentimiento de que “nada concuerda con nada”, mientras que el exceso de heterogeneidad entre los componentes de la experiencia tiende a impedirnos de ver en ella algo más que una pura discontinuidad. Condenados al trabajo de la semiosis, tal es en suma nuestra condición si queremos vivir en tanto sujetos y no simplemente sobrevivir como cuerpos, ya sea en un estado vegetativo de letargo, desmoralizados por la ausencia de toda relación con el valor, ya sea reducidos al estado convulsivo de bestias torturadas, prisioneras de esa presencia todopoderosa que es el dolor (13).

En la lectura que hemos realizado de *Cuán impunemente se está uno muerto*, consideramos que la voz poética que aparece como parte del discurso poético está en la *búsqueda* de ésta construcción de sentido. Busca recuperar un estado de sujeto y dejar de ser una “bestia torturada” por el dolor. De ahí que la posición antagónica que muestra el “yo poético” frente a esa ciudad que es representada como hostil y decadente se sustente en una escala axiológica que ubica los disvalores en el ámbito urbano y los valores de parte del “yo poético”. Cómo han señalado muchos críticos “toda escritura creativa conlleva implícitamente una actitud moral” (Arnold Castillo 81). En ese sentido, podemos señalar que la voz poética asume una postura crítica y ética. Dicha postura implica tomar una posición frente al mundo que lo rodea. Es en este punto que queremos explicar a lo que nos referíamos con asumir una postura ética. Fernando Savater en su libro *Los caminos para la libertad: Ética y educación* señala lo siguiente sobre la ética:

(...) en el sentido fuerte y significativo del término, es una reflexión que cada uno de nosotros debe hacer sobre su propia “libertad” y por eso el juicio ético es un juicio sobre nuestra propia plenitud, sobre nuestra propia excelencia como seres humanos (18)

En palabras de Sabater, asumir una postura ética es saber qué hacer con nuestra libertad y realizar acciones (mediante juicios éticos) que nos permitan alcanzar una plenitud como personas. En ese sentido, cuando nosotros hablamos de una postura ética hacemos referencia precisamente a que la voz poética del libro que hemos estudiado plantea que las personas deben saber qué hacer con su libertad y no dejarse llevar por una lógica consumista que no busca su plenitud como personas. Sabater agrega lo siguiente: “Precisamente porque el mundo en conjunto no es ético es por lo que hay que preparar éticamente a las personas” (21). Siguiendo con esta idea, consideramos que es necesario preparar éticamente a las personas para que puedan asumir una postura crítica frente al mundo contemporáneo y su lógica consumista. Según Sabater desarrollar una ética nos permite hacer frente a mundo que consideramos inapropiado, ya que “los valores son nuestra forma de resistirnos al conformismo respecto de eso que existe” (23). Queda claro que la postura del “yo poético” de *Cuán impunemente se está uno muerto* va por esta línea dejando en claro una posición crítica y ética. Podríamos decir que Wáshington Delgado recoge el hastío del hombre contemporáneo y lo convierte en resistencia. Como diría T. S. Eliot, la poesía es una muestra de “alguna interpretación de lo ya conocido, o de la expresión de algo que hemos experimentado para lo cual no hallamos palabras, que amplía nuestro conocimiento o depura nuestra sensibilidad” (11). Nos parece que Delgado logra depurar nuestra sensibilidad a través de su mejor arma: la palabra, la palabra que edifica y que busca redimir al hombre.



## Conclusiones:

- 1) Cuando estudiamos el Campo Retórico de la poesía de Wáshington Delgado pudimos constatar que los años cuarenta y cincuenta constituyeron una etapa importante en la historia de la poesía peruana. Se trató de un periodo caracterizado por las diferentes tendencias que coexistieron y que manifestaron las necesidades expresivas particulares de cada poeta. Fue una época en la que estos poetas pudieron alimentarse de múltiples influencias, leer a poetas de distintas lenguas, épocas y estilos. Además, se nutrieron de nuestra tradición lírica que ya contaba con importantes referentes. También cabría señalar la presencia de corrientes filosóficas como el existencialismo que en el caso de Delgado tuvo una vital importancia para el desarrollo de su poesía.
- 2) En este trabajo hemos señalado la existencia de dos “promociones” poéticas. La primera de ellas aparecida en los años cuarenta y la segunda en la década del cincuenta. Si bien hemos hablado en general de la poesía de los años cincuenta, cabe considerar la importancia de los años cuarenta para explicar la aparición de nuevas voces que años posteriores publicarán libros emblemáticos cuando hablamos de la poesía de los años cincuenta. En esta primera “promoción” encontramos nombres como los de Javier Sologuren, Raúl Deustua, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela quienes empiezan a publicar sus primeros escritos en los años cuarenta. Consideramos que es importante enfatizar en ello, puesto que se rescata la importancia la década del cuarenta dentro del desarrollo de la tradición poética de nuestro país.
- 3) Hemos podido constatar que en *Cuán impunemente se está uno muerto* existen referencias de carácter religioso (rasgo que también pudimos rastrear en libros anteriores de Delgado). En nuestra opinión dichas referencias lo que hacen es darle un carácter más subversivo al discurso de protesta que la voz poética del libro emite, puesto que se pone en tela de juicio la ejecución de los valores cristianos en un mundo dominado por la codicia, la explotación y otros males que aquejan a la sociedad. También observamos las referencias literarias que se dan

en este último poemario de Delgado. El diálogo con la obra de Vallejo y Cervantes resulta muy significativo (evidentemente hay un mayor diálogo con el poeta de Santiago de Chuco). La poesía social de Vallejo sigue siendo, sin duda, un gran referente cuando se piensa en nuestro país y su problemática social. A lo largo de este trabajo de investigación estudiamos la relación intertextual que existe entre la obra de Vallejo y *Cuán impunemente se está uno muerto* y pudimos detallar las referencias textuales a ciertos poemas del autor de *Trilce*. La referencia a Cervantes constituye una evidencia más del diálogo que Delgado establece con la tradición española, rasgo que se puede apreciar desde su primer libro.

- 4) En el análisis que hemos realizado de este poemario pudimos concluir que textos como “Un caballo en la casa” a pesar de haber aparecido anteriormente en *Historia de Artidoro* tiene más relación con *Cuán impunemente se está uno muerto* debido a la presencia de la figura del caballo en otros poemas, lo cual le da un mayor peso semántico al poema antes referido. Como señalamos anteriormente, la figura del caballo se contrapone (por sus características) a la imagen de la ciudad. Su fuerza, su vitalidad y su libertad, sin duda, son valores añorados por la voz poética frente una ciudad capital moribunda, decadente y opresiva. Además, en muchos poemas el caballo representa el medio físico con el cual busca alejarse el “yo poético” del espacio social que lo rodea. La presencia del caballo en la poesía peruana tiene larga historia y con este último poemario Delgado hace honor a esta tradición hípica.
- 5) Consideramos que se puede establecer dos ejes isotópicos que articulan el poemario (más allá de la posibilidad de señalar otros temas). En nuestra opinión en *Cuán impunemente se está uno muerto* tenemos, por un lado, la representación del hombre moderno sojuzgado y humillado por una sociedad alienada e injusta; y, por otro lado, la resistencia que se alimenta con la esperanza de un espacio nuevo que se añora alcanzar. Estos dos ejes establecen la dicotomía yo/ciudad. Como mencionamos durante esta tesis dicha dicotomía está sustentada en una tabla axiológica que respalda la postura crítica y ética de la voz poética frente al orden social que contempla. El poema “Bajo la lluvia” que analizamos es la

muestra más clara de estas dos fuerzas antagónicas que se encuentran en este poemario.

- 6) En este poemario hay una marcada crítica social y un cuestionamiento a los discursos de los cuales se vale el orden imperante para someter a los individuos bajo determinados patrones sociales. A lo largo del poemario que hemos trabajado pudimos observar cómo se ponen en tela de juicio conceptos como justicia, libertad, humanidad, etc. para enfatizar en lo degradante del orden social. En algunos momentos dicha crítica social también se da a través de la ironía.
- 7) En este poemario podemos concluir que la relación con la urbe está marcada por el acto de “decir” como secuencia al acto de “ver” la ciudad. A partir de la mirada sobre la ciudad la voz poética asume una postura crítica y ética frente al mundo que lo rodea. A pesar de que muchos de los poemas tienen como escenario el espacio íntimo del hogar (lo cual podría darnos la sensación de alguien recluido del mundo) el “yo poético” alza su voz de protesta y desde la trinchera de su hogar emite su juicio crítico sobre los males que observa en el exterior.
- 8) A lo largo del análisis que hemos realizado de algunos de los poemas de *Cuán impunemente se está uno muerto*, hemos podido constatar la presencia predominante de la isotopía de la muerte y su relación directa con la representación de la ciudad de Lima. Tanto el espacio urbano como los individuos que lo conforman están caracterizados por lo mortuorio y lo decadente. Como pudimos señalar ésta representación de la ciudad alcanza una dimensión más amplia, puesto que se da también una imagen similar de nuestro país. Tanto Lima como el Perú parecen compartir las mismas características. Tanto nuestra capital como nuestro país han fracasado en su intento de convertirse en espacios que sean sinónimo de progreso y armonía social. En ambos casos ninguno de ellos ha podido realizarse como un verdadero proyecto de ciudad y país respectivamente. Delgado en éste libro nos muestra que las divisiones sociales siguen estando presentes impidiéndonos llegar a formar una verdadera sociedad que pueda desarrollarse y brindar a sus ciudadanos verdaderas oportunidades de progreso, las cuales a su vez nos permitan convertirnos en un país productivo y moderno, y en especial, más humano.

- 9) La representación de Lima alcanza en este último poemario de Wáshington Delgado su mirada más crítica, puesto que observamos un cambio en la aptitud de la voz poética que asume una posición más radical frente a este espacio, lo cual no se percibe en los poemarios anteriores. Cuando establecimos una comparación entre *Historia de Artidoro* y *Cuán impunemente se está uno muerto* pudimos ver que existe un cambio en el tono y en la postura (más radical y menos pasiva o contemplativa) de la voz poética. Es en este último libro donde Delgado realiza sus cuestionamientos más fuertes sobre la composición y el desarrollo que ha tenido nuestra ciudad capital.

# Bibliografía

## Primaria

DELGADO, Wáshington. *Cuán impunemente se está uno muerto*. Barcelona: La Poesía, señor hidalgo, 2003.

———. *El corazón es fuego. Obras completas*. Tomo I. Lima: Universidad de Lima, 2008.

———. *Para vivir mañana. Obras completas*. Tomo IV. Lima: Universidad de Lima, 2008.

———. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Rikchay Perú, 1980.

## Bibliografía secundaria

AYALA, José Luis. “El mundo escindido en la poesía de Wáshington Delgado”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: UNMSM/Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2007: 23-27.

BEJARANO, Carmen Luz. *Formas de la ausencia de Wáshinton Delgado*. Tesis para obtener el grado de Bachiller en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1973.

———. *El extranjero y Días del corazón de Wáshington Delgado*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Letras. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974.

BUENO, Raúl. “Para siempre vivir: Los envíos a futuro de la poesía de Wáshington Delgado”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: UNMSM/Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2007: 33-41.

CARRILLO, Sonia Luz. “La ausencia en *Un mundo dividido*”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: UNMSM/Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2007: 61-65.

CASTILLO, Arnold. “Ética y estética en la obra de Wáshington Delgado”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: UNMSM/Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2007: 81-83.

CISNEROS, Luis Jaime. “Poesía de Wáshington Delgado”. En: *Dominical*. Suplemento de *El comercio*. Lima, (27 de febrero de 1955): 8.

CORNEJO POLAR, Jorge. “Artidoro, la ciudad, el tiempo”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: UNMSM/Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2007: 85-91.

CHUECA, Luis Fernando. “Wáshington Delgado: Elegía limeña”. En: CHUECA, Luis Fernando, GÜICH, José [y] Carlos LÓPEZ DEGREGORI. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2006: 27-43.

GÜICH, José. “Carlos Germán Belli: Nostalgia del linaje humano”. En: CHUECA, Luis Fernando, GÜICH, José [y] Carlos LÓPEZ DEGREGORI. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2006: 45-56.

ELMORE, Peter. “Wáshington Delgado el tiempo de su palabra”. En: *Revista Libros y Artes*, 6, (2003):18-19.

ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana (1911-1960)*. Tomo I. Lima: Peisa, 1973.

ESLAVA CALVO, Jorge. *Destierro por vida de Wáshinton Delgado: una filosofía de la existencia*. Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1994.

———. “Estudio preliminar”. En: DELGADO, Wáshington. *El corazón es fuego*. Tomo I. Lima: Universidad de Lima, 2008.

FENÁNDEZ, Camilo. *Casa, Cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, 2010.

———. *El poema argumentativo de Wáshinton Delgado*. Lima: Ornitorrinco editores/Fondo editorial de la UNASAM, 2012.

———. “Metáfora e ideología en *Para vivir mañana*”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: UNMSM/Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2007: 143-147.

GAZZOLO, Ana María. “La década de 1950 y el signo de la diversidad”. En: POLLAROLO, Giovanna [y] Luis Fernando CHUECA (Cord.). *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen IV. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Universidad católica del Perú: Casa de la Literatura Peruana: Ministerio de Educación, 2019: 203-235.

GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50: Un mundo dividido*. 2da Edición. Lima: Arteidea editores, 2008.

HIGGINS, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006.

HORANYI, Matías. “El mundo dividido de Wáshington Delgado”. En: *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Tomo I, volumen I, Lima: Universidad Nacional de Educación “Enrique Guzmán y Valle”, 1989: 333-353.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos. “Pablo Guevara: En una de las ciudades más crueles de la tierra”. En: CHUECA, Luis Fernando, GÜICH, José [y] Carlos LÓPEZ DEGREGORI. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2006: 57-68.

MARTOS, Marco. “Reflexiones sobre la poesía de Wáshington Delgado”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: UNMSM/Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2007: 195-201.

O’HARA, Edgar. “Wáshington Delgado y los jovencísimos del sesenta: para *escribir* mañana”. En: *La casa de cartón de OXY*, No. 9. Lima, otoño-invierno de 1996, pp26-32.

OVIEDO, José Miguel. “Blanca Varela o la persistencia de la memoria”. En: DREYFUS, Mariela [y] Rocío SILVA SANTISTEBAN. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.

PAYÁN, Juan. *Wáshington Delgado: un peruano de la Generación del 50*. Tesis Doctoral, Departamento de Filología, área de Literatura Española. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2007.

06 de octubre del 2019 15:30

<https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/15673/JJPayanMartin.pdf>

PARIONA, Lucía. *La sinécdoque como elemento argumentativo en Para vivir mañana de Wáshington Delgado*. Tesis para obtener el título de licenciada en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015.

09 de abril del 2019 16:01

[http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/5659/Pariona\\_pl.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/5659/Pariona_pl.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

QUIJANO, Aníbal. “Tanta memoria permanece”. En: Revista *Libros y Artes*, 6, (2003): 16-17.

RABÍ DO CARMO, Alonso. “Apuntes sobre la poesía de Wáshington Delgado”. En: *La casa de cartón de OXY*, 9 (otoño-invierno de 1996): 15-19.

RAMÍREZ, Luis Hernán. *Estilo y poesía de Javier Sologuren*. Lima: Biblioteca Universitaria, 1967.



REBAZA, Luis. “Los años cuarenta: los poetas de posguerra, la república ácrata y la construcción de una poética peruana moderna”. En: POLLAROLO, Giovanna [y] Luis Fernando CHUECA (Cord.). *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen IV. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: Universidad católica del Perú: Casa de la Literatura Peruana: Ministerio de Educación, 2019: 167-202.

REYES, Roberto. “Proceso económico-social de la década del 50 en el Perú”. En: *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Tomo I, volumen I, Lima: Universidad Nacional de Educación “Enrique Guzmán y Valle”, 1989: 1-42.

ROSAS RIBEYRO, José. “Ocho estancias con Wáshington Delgado”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Wáshington Delgado*. Lima: UNMSM/Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2007: 293-308.

SOLOGUREN, Javier. *Tres poetas, tres obras. Belli, Delgado, Salazar Bondy*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.

## **Bibliografía Complementaria**

ALBALADEJO, Tomás. *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1991.

ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.

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

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Editorial Taurus, 1989.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. 11a edición. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1999.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijaldo, 1995.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor, 1985.
- ELIOT, T. S. *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos aires: Editorial Sur, 1959.
- ESCOBAR, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P.L. Villanueva Editor, 1973.
- FERNÁNDEZ, Camilo. *Rodolfo Hinojosa y la poesía de los años sesenta*. 2da edición. Lima: Fondo Editorial UCH, 2009.
- FERRARI, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Lima: Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad San Martín de Porres, 1998.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima/ FCE, 2001.
- KLARÉN, Peter. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1987.
- LAKOFF, George [y] Mark JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- LANDOWSKI, Eric. *Presencias del otro*. Lima: Universidad de Lima, 2007.
- . *Interacciones arriesgadas*. Lima: Universidad de Lima, 2009.
- MANRIQUE, Nelson. “El país de las oportunidades perdidas”. En: Revista *Libros & Artes*, 1 (2002): 4-5.
- MARTOS, Marco [y] Elsa VILLANUEVA. *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa, 1989.
- . “Los caballos en la poesía peruana”: En: *La Republica*. Lima (25 de enero de 1987): 45-46.

NEALE-SILVA, Eduardo. *César Vallejo en su fase trágica*. Madison: University of Wisconsin Press, 1975.

NINAPAYTA DE LA ROSA, Jorge. *Lima en el ensayo literario peruano*. Lima: Ediciones La Casa de Cartón, 2013.

ORTEGA, Julio. (comp.) *César Vallejo*. Madrid: Ed. Taurus, 1974.

PAOLI, Roberto. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Firenze: D'Anna, 1981.

SALAZAR BONDY, Sebastián. *Lima, la horrible*. Lima: Lápix editores, 2014.

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo. "Presencia de Lima en la poesía actual". En: *Quehacer*, 3 (1980): 91-102.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

SLOTERDIJK, Peter. *En el mismo barco. Ensayo sobre hiperpolítica*. 3ra edición. Madrid. Ediciones Siruela, 2002.

VALLEJO, César. *Poesía completa*. 2da edición. Lima: Ediciones Copé, 2012.

VICH, Víctor. *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2013.

———. *Poetas peruanos del siglo XX: Lecturas críticas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2018.

VILLACORTA, Carlos. *Poéticas de la ciudad: Lima en la poesía de los setenta*. Buenos Aires: Corregidor, 2017.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Análisis de sistemas-mundo: Una introducción*. México DF: Siglo XXI, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México DF: Siglo XXI, 1992.

—————. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.