

ENSAYO

Caída del horizonte utópico en *Historia de Artidoro* de Wáshington Delgado¹

Luis Fernando Chueca

Trayectos hacia *Historia de Artidoro*

Wáshington Delgado (Cusco, 1927 - Lima, 2003) publicó *Historia de Artidoro* en 1994. Algunos poemas del libro aparecieron antes en *Reunión elegida* (1988), una antología personal de sus textos, en una sección que llevaba como título de “Artidoro y otras gentes” y estaba fechada entre 1977 y 1983². Otro, “Elegía en 1965”, apareció con un título levemente distinto en el número 5 de la revista de poesía *Transparencia* (1990)³. En la nota introductoria de *Historia*

1 Un acercamiento preliminar a *Historia de Artidoro* desde la perspectiva que desarrolla este ensayo se encuentra en Chueca, 2008.

2 Algunos de ellos habían sido publicados en el número 6 de la revista de poesía *Hipócrata lector*, a mediados de los años setenta.

3 El título era “Elegía, 1964”. Esto da pie para pensar que el año indicado corresponde al año de escritura del poema, poco después del fracaso de la primera intentona guerrillera y la muerte de Javier Heraud en 1963. Es claro que al variar el título se refleja una intención más abarcadora en relación con el proceso de guerrillas de los años sesenta.

de Artidoro, Delgado señalaba que los primeros textos que escribió del “ciclo de Artidoro” habían nacido a partir de la sonoridad del nombre del personaje, y que su “historia” –se trata de poesía con un importante componente narrativo– se fue definiendo con el tiempo. En ese trayecto, añade, fue confundiendo con la historia contemporánea del mundo y, sobre todo, del Perú: una historia percibida como un tiempo de utopías frustradas y desencantos, como se desprende de los poemas y ha corroborado Delgado en diversas entrevistas: “El Perú es el país de las esperanzas frustradas que se renuevan continuamente. Artidoro es un desengañado, es una esperanza que se frustró” (Martos et al., 1994, p. 67). Es en ese marco que se inscribe la aproximación de *Historia de Artidoro* a la nación peruana y la violencia política, el tema que me interesa desarrollar en las siguientes páginas.

Debe señalarse que las preguntas sobre el Perú, su historia, sus fracturas o desarticulaciones e, incluso, sobre su existencia como *nación*⁴, no llegan a la poesía de Delgado recién con *Historia de Artidoro*. Están presentes desde sus libros iniciales (desde la colección “El extranjero”, escrita entre 1952 y 1956), enlazadas a la conocida y fundamental preocupación ética de su trabajo poético. Y quizá el poema en que esto se expresa más abiertamente sea

4 Aludo acá a los conocidos planteamientos de Benedict Anderson sobre el concepto de *nación* en *Comunidades imaginadas*. En dicho libro, él identifica la nación como una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (2000, p. 23). Esta idea de nación, señala, si bien se va gestando con anterioridad, se consolida, en el contexto del capitalismo y la modernidad, con la Revolución francesa, cuando se define como una comunidad de individuos anónimos, pero que se reconocen mutuamente entre sí, pertenecientes todos ellos a una misma entidad política (el estado-nación), gobernados idealmente por las mismas leyes e identificables con un mismo territorio, pues más allá de las fronteras se concibe la existencia de otra nación. Se trata de una comunidad, añade, porque, a pesar de las desigualdades existentes entre sus integrantes y del hecho de que las naciones sean artefactos culturales originarios de una clase en particular, la conciencia nacional logra ser ampliada al conjunto de clases, cuyos miembros reconocen entre todos ellos un compañerismo horizontal que los dispone, incluso, a sacrificios en su nombre.

“Historia del Perú” (1988, p. 81), incluido en *Para vivir mañana* (1958), en que la historia colectiva anunciada por el título parece negada por una permanente reiteración de injusticias y opresiones. “No hay un pasado / sino una multitud / de muertos”, leemos al inicio, y esta constatación conduce, luego del reconocimiento de la primacía de la ambición sobre cualquier consideración humana o cualquier sentido de identidad colectiva (“No hay incas ni virreyes / ni grandes capitanes / sino un ciento / de amarillos papeles / y un poquito de tierra. // Un señor hubo y decía / a sus esclavos: El oro es bueno / y Dios está en el cielo. // Un soldado hubo y decía / a quien le oyera: / Mato porque me pagan / y no sé lo que es el cielo”), a declarar cancelada la expectativa generada por el título e, incluso el sentido del texto: “Pero esta no es una historia / sino veinte palabras / que nada dicen”. No hay historia del Perú, pues no hay comunidad articulada, *imaginada* en el sentido de Anderson, que corresponda a tal nombre, parece concluir el poema.

El texto da cuenta, a la vez, así, de la historia como construcción: como discurso que, como señala Hayden White sobre todo relato que pretende narrarla –lo que incluiría también a los que lo hacen desde la poesía y a los que intentan deconstruir las narrativas oficiales– “tiene como finalidad latente o manifiesta el deseo de moralizar sobre los acontecimientos de que trata” (1992, p. 29) y, en esa medida, participar en contiendas simbólicas con otros discursos. Esto sucede con “Historia del Perú” sin que ello implique la aspiración a competir en capacidad de influencia con las historias oficiales, las tradiciones hegemónicas o el sistema educativo, aunque sí con la intención de generar inconformidades y preguntas desde ángulos no percibidos por otros acercamientos, menos subjetivos, más racionales o académicos, y contribuir así a otras miradas y otras memorias sobre lo vivido en el país. Esto, como veremos, será fundamental también en *Historia de Artidoro*.

El escepticismo que se percibe en “Historia del Perú” se mantiene en *Destierro por vida* (1970). Aquí, bajo el signo del destierro, que puede ocurrir tanto en tierra extranjera (“Trabajo en extranjera tierra / por dinero que en mi patria codiciara. / Pero no tengo patria y mi salario / es una ilusión que el sueño desvanece”)

como en el espacio de la propia habitación del poeta (“En mi país estoy, / en mi casa, en mi cuarto, / en mi destierro”), se refuerza la imagen de la imposibilidad de reconocer una *comunidad política imaginada* con la cual identificarse. En ese libro, que se cierra con una declaración del sinsentido de la peregrinación interminable (“He caminado por desiertos, toda mi vida / y nunca llegué a ninguna parte”; 1970b, p. 232), el poema “Monólogo del habitante”, que aborda las tensiones entre la condición de escritor y la dinámica de las transformaciones en una sociedad en efervescencia, está en voz de un sujeto que propone su imagen como la de un eremita que disfruta del refugio intelectual de su habitación –en donde lee a los anarquistas, disfruta de la poesía, se autorrecrea contemplando su propio mundo construido–, y que de pronto empieza a percibir la vida en su habitación como absurda (“El paso del tiempo qué inútil es”), lo que lo lleva a un juicio más severo sobre su actitud y a la decisión de preocuparse de modo más inmediato por el mundo: “¿Para qué se hizo mi habitación? / ¿Para que la habiten la soledad / y recuerdos, soledad y esperanza? // [...] / ¿Para que me la lleve al hombro, / de país en país, de viento en viento?”. Y concluye: “Mi habitación de nada sirve. / La posteridad me espera en la calle. / Mi monólogo ha terminado” (1988, pp. 109-110).

Quizá, en parte fueron percepciones como estas las que llevaron al poeta a anunciar su abandono de la escritura luego de ese libro y de la aparición de *Un mundo dividido* (1970), que antologaba su poesía hasta ese momento. Aunque Delgado señaló que lo que primó en esa decisión fue un cansancio frente a una estética que podía caer en el riesgo de la repetición⁵, no es descabellado vincularla también con el cuestionamiento de la propia palabra poética –y de la insuficiencia de la poesía en general– frente a la evidencia las desconcertantes situaciones por las que atravesaba el país⁶. Pero el

5 “Después de escribir ese libro me sentí un poco agotado. Pensé que no iba a escribir más. [...] Trato siempre de variar. [...] No quería repetirme” (Coaguila, 1996, p. 15).

6 En una entrevista señala que, cuando fue invitado a firmar una declaración de apoyo a algunas medidas progresistas y antiimperialistas del general Velasco, él se negó a hacerlo diciendo que “no sabemos

abandono no fue definitivo y es en este lapso de silencio editorial que comienza a escribir los poemas de Artidoro. Es revelador, en ese sentido, que el regreso de Delgado a la escritura y a la publicación, luego de más de dos décadas sin nuevos poemarios suyos, se haya producido a través de un libro que, si bien se inició inciertamente a partir del sonoro nombre de su protagonista, como explicó, terminó representando su indagación más compleja sobre el país y sobre el siglo xx, tramada a la luz de las experiencias de violencia armada ocurridas en este⁷.

adónde va esto. [...] desde ese momento yo sentí que la historia del Perú se estaba torciendo" (Pérez y Garayar, p. 62). En otra entrevista abunda sobre su visión de ese periodo: "Nunca creí en la revolución de Velasco. Representó para mí un nuevo capitalismo. Desde el principio pensé que la reforma agraria fue un engañamuchachos [...]. Velasco [...] no era de ninguna manera el socialismo, ni mucho menos" (Martos et al., 1994, p. 75). *Destierro por vida* recoge poemas escritos entre 1951 y 1970; periodo en el que se desarrollan los procesos guerrilleros de los sesenta, en que murió Javier Heraud, poeta-guerrillero que fue alumno de Delgado, y cuya muerte conmocionó a la intelectualidad progresista de esos años, que vio tambalear sus expectativas utópicas revolucionarias por el hecho de conducir a la muerte a jóvenes, como Heraud, que no tenían mayores posibilidades de triunfar en sus intentos, pues su desarticulación con relación al movimiento campesino y su desconocimiento de los lugares en los que debían iniciar la revolución eran flagrantes.

- 7 A la vez, *Historia de Artidoro* representa una nueva muestra en la poesía de Delgado de la fragilidad de la dicotomía *puros/sociales* que se seguía utilizando en relación con los poetas de la llamada generación del cincuenta, de la que Delgado fue miembro. Desde los años iniciales de la aplicación de dicha dicotomía, Delgado había señalado lo inadecuado de tal criterio, pues, decía, los poetas de ambos núcleos utilizaban estructuras similares, registros léxicos semejantes y eran leídos, en general, por los mismos lectores. En la poesía de Delgado (como en Belli, Guevara o Salazar Bondy, e incluso en Eielson y Romualdo); además, confluyen preocupaciones que en esos años se reconocían como propias, tanto de un sector de poetas como del otro. En *Historia de Artidoro* se ve esa confluencia; en el libro dialogan entre sí, por ejemplo, la marcada dicción narrativa, un distanciamiento de raigambre brechtiana, un sostenido aliento lírico, métrica regular en gran parte de los versos y la vocación reflexiva que caracterizó desde sus inicios su poesía. Ello daba cuenta, una vez más, de la permanente preocupación de Delgado por

La última sección de *Historia de Artidoro* (1994) se titula, con la conocida frase de Marx, “La historia se repite”. La “repetición” a la que se alude en el poemario se produce, en primera instancia, entre la insurrección aprista de 1932, en Trujillo, y las guerrillas izquierdistas, de carácter foquista, de los años sesenta. Ambas insurrecciones armadas frente al Estado, que fueron prontamente derrotadas, son eventos que podrían considerarse como manifestaciones de lo que José Luis Rénique (2003) ha identificado como una “tradicción radical” que ha atravesado subterráneamente la historia del Perú desde fines del xix hasta fines del xx, en que se diluye. La *tradicción radical*, señala Rénique, tiene como uno de sus ejes la idea de que el Perú, “para ser una nación moderna, [...] debía reencontrarse con su eje histórico andino, con el verdadero protagonista de su historia, los indígenas” (p. 21). Este postulado fue entretejiendo “una visión alternativa de nación, un horizonte impugnador [...] traducible en un discurso político en coyunturas particulares –de crisis e irrupción de masas– en que las ideas descarnadas protagonizaban ‘encuentros radicales con la sociedad’” (pp. 21-22).

Teniendo en consideración esto, abordaré a continuación la presencia o la posibilidad de reconocer cada uno de estos episodios en el poemario, cómo se articulan y qué aspectos involucran, y cómo –siguiendo una pista propuesta por Mario Montalbetti en una reseña del libro de Delgado (1995)– pueden verse en relación con un tercer hito, también manifestación de la tradición radical del siglo xx, sugerido y no explícito, en este caso, en el poemario: la insurgencia armada de los años ochenta y noventa. A partir de todo ello desarrollaré finalmente mi propuesta de que la crisis del horizonte utópico constituye el eje principal que recorre y problematiza *Historia de Artidoro*.

abordar diversos registros en su poesía, que evidencia su vocación de exploración y su capacidad de renovación.

La pérdida de los “antiguos entusiasmos”

La insurrección aprista de 1932, desencadenada pocos meses después de las elecciones presidenciales en las que el coronel Luis Sánchez Cerro derrotara –aparentemente de modo fraudulento– a Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA⁸, se presenta en

-
- 8 Por el interés que puede tener con relación a diversas figuraciones del libro, cito extensamente, con relación a la insurrección, a Alberto Flores Galindo y Manuel Burga: “[L]a insurrección se desencadenó en Trujillo el 7 de julio de 1932. Para entonces, Haya, como ya lo indicamos, estaba en prisión; los dirigentes más importantes como Sánchez o Seoane, desterrados en Panamá o Santiago de Chile. En la insurrección popular no hubo, por estas circunstancias, intervención directa de los dirigentes. Germinó en el interior de las bases del partido: esos militantes recién arribados al aprismo no habían olvidado su formación anarquista o anarcosindicalista, ni la predilección por los métodos de acción directa y la confianza en las masas.

El levantamiento de Trujillo fue desencadenado por los cañeros de Laredo dirigidos por el “Búfalo” Barreto. Atacaron el cuartel O’Donovan y luego de un prolongado enfrentamiento, en el cual perdió la vida Barreto, lo tomaron para de allí, al amanecer del 7 de julio, ocupar los principales lugares públicos, la prefectura y la comisaría de Trujillo. La ciudad acabó en manos de los rebeldes, a los que se habían sumado artesanos, obreros y pequeños comerciantes. Fue recién entonces que llamaron para encabezar el movimiento a Agustín Haya de la Torre, hermano de Víctor Raúl. Los apristas trujillanos no contaban con planes políticos y menos con algún esbozo de táctica militar. En otras palabras, no habían esperado que la insurrección ocurriera. En adelante, la espontaneidad inicial se transformó en completa improvisación.

La insurrección urbana con las dimensiones que iban adquiriendo los sucesos de Trujillo [...] no tenía antecedentes en nuestra historia republicana. El régimen sanchezcerrista decidió enfrentar la insurrección desencadenando toda la violencia que le era posible. Fueron enviadas tropas desde Lima. Se hizo uso de la aviación y se realizaron algunos bombardeos contra la población civil. Pero el primer enfrentamiento en las afueras de Trujillo terminó siendo favorable a los revolucionarios. Sin embargo [...] no supieron obtener provecho del desenlace y dejaron que las tropas del Gobierno pudieran replegarse y proceder al contraataque. Fue entonces que ocurrió el fusilamiento de los militares presos en

Historia de Artidoro a través de los poemas de las cinco primeras secciones del libro –de las seis que contiene– que reconstruyen a partir de episodios diversos, y en la voz del hablante principal de todo el conjunto, la vida del personaje que da título al poemario. Hay que dejar claro que los poemas no abordan solo aspectos vinculados con la rebelión aprista, que es el eje solo de algunos pocos poemas (“Antiguos entusiasmos”, “Fosa común” y “Última conversación sobre Artidoro”); pero esta se alude en casi todos los demás en tanto constituye una huella fundamental en la subjetividad del personaje (Artidoro) y representa un permanente acicate de una preocupación central del libro: la aparente constatación del naufragio de lo que se podría denominar el *horizonte utópico* o, dicho de otro modo, la pérdida de los “antiguos entusiasmos” (p. 13) que impulsaban la lucha por la justicia, la libertad y por una vida más plena. A partir del recorrido trazado por estos poemas, y con más claridad en “Última conversación sobre Artidoro”, sabemos que, posiblemente, el protagonista del poemario participó de la rebelión de Trujillo, a raíz de lo cual fue detenido y debió ser fusilado, pero salvó milagrosamente de morir:

No se olvide del caso, un fusilado
junto a cien compañeros, maravillosamente
salvado de las balas, enterrado en la zanja
con otros fusilados y que logró salir
de la tumba común, huyó del arenal,
se refugió en la sierra, vivió a salto de mata,
en un pueblo y en otro, y cuando cesó todo
el odio y el terror, pudo llevar en Lima

Trujillo: el hecho todavía no ha sido suficientemente dilucidado. La noticia de la masacre enardeció más a las tropas atacantes y es entonces que con vigor procedieron a tomar la ciudad casa por casa. Luego, vino la huida a la sierra de los dirigentes (sin posibilidad alguna de continuar la resistencia) y los fusilamientos de anónimos apristas en los muros de Chan Chan” (1987, p. 214).

una vida apacible sin nocturnos temores,
una oscura existencia levemente alumbrada
por una extraña luz que a veces irisaba
sus gestos, sus palabras breves como relámpagos,
palabras que escuché, que él acaso escribiera
en papeles perdidos (pp. 53-54)

Con estas palabras el hablante sintetiza, en “Última conversación sobre Artidoro” (pp. 49-54), lo que sabe acerca de la vida de su personaje. Lo hace para recordarle a “un viejo” –testigo directo de los días de la insurrección– la anécdota que podría permitirle corroborar esta información, aparentemente obtenida por él, directamente de Artidoro, a quien dice haber conocido y con quien afirma haber tenido algún grado de amistad. En la cita se cifran dos aspectos del poemario de interés fundamental para mi propuesta de lectura. El primero es el contraste entre el joven Artidoro, revolucionario “entusiasmado con las nuevas doctrinas”, como ha señalado Delgado (Martos et al., 1994, p. 66) y se desprende de varios de los poemas, y el Artidoro adulto y viejo en Lima, en donde, finalmente, muere. El segundo aspecto corresponde a la mención de “la luz que a veces irisaba / sus gestos, sus palabras...”, así como de la escritura, por su parte, de poemas.

Veamos lo primero. Según lo que conoce el hablante, Artidoro participó en la insurrección de Trujillo. Esto no solo aparece en “Última conversación sobre Artidoro”, sino está aludido, además, en varios de los poemas que, en las cuatro secciones iniciales del poemario (“Prólogo: el tiempo, el amor las palabras”, “Imposibles recuerdos”, “Canción y elegías” y “La vida íntima”), reconstruyen la vida limeña del personaje: “Antiguos entusiasmos”, “El encanto de Lima”, “Calle de Mercaderes”, “Vuelve Artidoro a contemplar la muerte”, por ejemplo. Una constante en estos textos –y otros en que, aunque se menciona la rebelión, no se alude directamente a la participación de Artidoro en ella– es la polaridad *olvido/recuerdo*. “Antiguos entusiasmos” (p. 13), por ejemplo, comienza con los versos que dicen: “Años de juventud que uno recuerda / cuando ya

se acabó la juventud”; en la segunda estrofa insiste en el recuerdo, precisando que se trata “del recuerdo del sol enamorado / en las norteñas tierras. / Sol de justicia, sol de la hermandad / con su canción de amor / para todos los hombres”, y termina el poema con una estrofa en que leemos: “Esta canción ha muerto. / Muerta está esa esperanza. / Todos han muerto, yacen enterrados / bajo una tierra leve, / la tierra del olvido”. En “Río del olvido” (pp. 14-15), el poema que aparece a continuación, se lee en la estrofa inicial: “Se detiene Artidoro / para escuchar la voz / de los tiempos pasados. Vocaliza el pasado con voz pura / una canción fugaz, río que viene del profundo olvido / y regresa al olvido”.

Se observa, y algo semejante ocurre en varios otros poemas, que aunque los recuerdos (sobre todo de la insurrección de Trujillo, de los anhelos juveniles que llevaron a que se produjera y de la derrota que sobrevino a los hechos) aparezcan cada tanto, se mencionan más profusamente el olvido y la pérdida de dichos entusiasmos: la vida en Lima de Artidoro parece haberlos dejado atrás. Los poemas insisten en que están “naufragadas todas las esperanzas” y en repetir que “murieron todos los compañeros”. Pero se trata, como es obvio, de una puesta en escena paradójica: se *recuerda* que todo ha quedado atrás, en el *olvido*.

Esta tendencia hacia el olvido parece haberse desarrollado en Artidoro no solo porque la juventud ha pasado ya (“años de juventud que uno recuerda / cuando ya acabó la juventud”) y, con ella, las expectativas de una vida más plena, sino también porque Lima, la ciudad que casi siempre se comportó como si estuviera de espaldas al país, lo invita o empuja permanentemente al olvido. La ciudad se propone, así, como el espacio simbólico del abandono de la esperanza y de los anhelos de justicia y libertad, lo que parece corroborarse con los versos que aluden al Jirón de la Unión, calle emblemática del centro de la urbe, como “clavel marchito / de un Perú de metal y de melancolía” (p. 32), o a otras calles y espacios que son como “un río interminable de tristeza” o en los que Artidoro “[s]olamente encuentra / la ruina de los tiempos, el agusanamiento de la historia” (p. 25). La expresión quizá más llena al mismo tiempo de amargura y rabia en el poemario sea aquella en la que el hablante se dirige a Artidoro para decirle: “Definitivamente / el

hollín es un asco, la ciudad / es un asco y también / tu oficina y tu casa son un asco, / la tierra y hasta el cielo son un asco” (p. 30)⁹.

Artidoro en la ciudad, entonces, se ha ido desprendiendo, quizá inevitablemente, de sus recuerdos para llevar “una vida apacible sin nocturnos temores, / una oscura existencia” (p. 54), que contrasta en todo con la experiencia iluminada por el “sol de justicia” que cité párrafos atrás. Esto puede ser lo que lo lleva a afirmar (o a discutir) la idea de que “*muertos son los que tienen muerta el alma / y viven todavía*” (p. 38)¹⁰. Pero sea que afirme o discuta dicho aserto, que parece involucrarlo vitalmente, se trata de uno de los momentos en que Artidoro, como se apunta en más de un poema, se enfrenta con el rostro de la muerte. Esa muerte, que antes se sintetizaba en la terrible imagen de sus compañeros fusilados y muertos en las tierras norteñas, se ha extendido hasta cubrir su propia existencia: “En la ciudad muerta y anónima / entre los muertos sin nombre, yo camino / como un muerto más” (p. 45).

No obstante, Artidoro no llega a sucumbir definitivamente, en sus días limeños, bajo la estela de esa corriente de *muerte en vida* que lo arrastra todo por las calles. Lo salvan, quizá, los pequeños placeres que ama como una forma de compensación frente al naufragio de los “antiguos entusiasmos”: “Su pipa y la lectura son todo su tesoro: / un poema y el humo le muestran que está vivo”, leemos, por ejemplo, en el soneto “Defensa del tabaco y la lectura” (p. 40). También le resulta fundamental la escritura de poemas, aunque quizá nunca los llegó a terminar o los extravió: “unas palabras / demasiado delgadas, apenas si se escuchan / en el nivel del sueño”. Estas palabras son para él como los recuerdos que,

9 Sobre las imágenes de deterioro, sequía, esterilidad y medianía de la ciudad de Lima en *Historia de Artidoro*, he trabajado en uno de los acápites de Chueca, 2006.

10 Estos versos, en cursivas en el poema, suelen atribuirse tanto al poeta colombiano Antonio Muñoz Fejoó como a Bécquer, y aparecen en “Tarde de copas”. Corresponden a una discusión imaginada entre Artidoro y su padre. La formulación de los versos permite las dos interpretaciones: que sea Artidoro quien dice esto y su padre lo rebate, o que sea el padre el que lo diga y Artidoro quien lo discute.

tercamente, no se resigna a abandonar a pesar de la fuerza del olvido que lo amenaza y al cual se percibe sometido en muchos momentos.

En otras ocasiones, si la amargura y el desamparo le resultan muy intensos, “[l]e apetece más bien aproximarse / a la azorada y joven prostituta / que lo provoca con insistentes mieles / con resplandores mortecinos, mientras, / suelta sus perfumados cigarrillos / sobre la verde hierba / y al aire sus cabellos de esparcida dulzura”, como se informa en “Prado de la amargura” (pp. 43-44). El fragmento citado ofrece, sutilmente, la clave del desenlace del poema, pues junto a palabras como *azorada*, *joven*, *resplandores*, *mieles*, *perfumados*, *verde hierba*, *aire*, *dulzura*, todas vinculadas con la vida y la lozanía, aparece *mortecinos*, que, a pesar de su unión con *resplandores*, puede verse como el anuncio del fracaso de su intento de revitalización al lado de la energía sensual/sexual de esta mujer que, en realidad, como se señala a continuación –sugiriendo una resonancia de “La metamorfosis del vampiro” de Baudelaire– “no es tan joven / sino una avejentada cantonera / de ruinosos arreos, / afeites y sonrisas”. La prostituta era, en realidad, ruinosa, como Lima. Un espejismo que aparecía a los ojos de Artidoro como proyección de su necesidad de asir la plenitud de la vida, aunque supiera, en el fondo, de la casi total imposibilidad de alcanzarla: “el deseable brillo de las aguas / en el estanque seco”, como se lee en los versos finales del poema¹¹. Pero a veces los espejismos sí compensan, como en “Vitrina de Baquíjano” (pp. 23-24), en que se desarrolla una situación semejante: “Tal vez sí, nada más, piensa en mujeres. / Después de una jornada tormentosa, / naufragadas las grandes esperanzas, / nos queda todavía / un turbio afán de femeninos besos. / Así nos defendemos y olvidamos / penurias y trajines. Olvidamos los muertos / que yacen enterrados / allá, en los arenales. / Olvidamos las calles / de una Lima marchita y tan lejana / de todo gran amor”.

11 En “Artidoro camina hacia la muerte (Elegía limeña)”, la imagen de una mujer joven y sensual es en realidad un disfraz de la muerte: “Si ha de venir la muerte por sus pasos / no hay por qué apresurarse ni seguirla / aunque hoy sonría con sensuales labios / desordene su rubia cabellera / y se muestre incitante entre las ruinas” (p. 32).

Así se debate Artidoro, en el trayecto de sus días de “vida apacible” y “oscura existencia”, entre el frágil recuerdo y el olvido definitivo. El recorrido que al modo de un *flâneur* realiza por la ciudad le ofrece *imágenes dialécticas* (Benjamin) que develan lo ruinoso y desgastado de las calles y de las gentes de la ciudad, y a la vez de sus propios desgastes y ruinas. De esas mismas imágenes emergen, también, por contraste, o como reacción, otras que se mantienen como “recuerdos rotos”, fragmentos sin posibilidad de reconstituir los anhelos del pasado, pero que le permiten resistir al hundimiento definitivo. Como se dice en “Canción para Artidoro” (pp. 29-30), “En el aire viciado / de esta calle inhumana se hace humana / la rosa inexistente, enajenada / por el humo y la bulla / de un río interminable de tristeza”. O de modo más directo en “Calle de Mercaderes” (pp. 21-22): “No se rinde Artidoro, / su vida significa / persistencia y olvido”.

A partir de esto, es posible pasar ahora al segundo aspecto: Artidoro llevó en Lima “una oscura existencia / levemente alumbrada / por una extraña luz que a veces irisaba / sus gestos, sus palabras breves como relámpagos, / palabras que escuché, que él acaso escribiera / en papeles perdidos”, explica el hablante sobre su personaje en “Última conversación sobre Artidoro” (pp. 49-54). Se alude a los poemas extraviados del personaje también en “Sobre un poema perdido de Artidoro” (pp. 41-42). Es interesante contemplar la posibilidad de que, si bien en principio el lector supone que todos los poemas son enunciados por el mismo hablante (el sujeto que reconstruye la historia de Artidoro¹²), existen dos sobre los que podría pensarse que el autor es Artidoro: “Antiguos entusiasmos” y “Un caballo en casa” (pp. 45-46). Una primera justificación para tal lectura es que en ninguno de estos dos poemas, a diferencia de lo que ocurre en todos los demás, Artidoro es mencionado como personaje. En “Antiguos entusiasmos” la voz enunciante utiliza el impersonal “uno” (“Años de juventud que uno recuerda”) para

12 Salvo “Elegía en 1965” que, como veremos en el siguiente acápite, podría considerarse desde una perspectiva como ajeno al conjunto, al menos separado de los demás.

aludir a la dialéctica *olvido/memoria* de los días de Trujillo. Si el hablante fuera el mismo de los otros poemas, sería adecuado preguntar por qué aquí no se habla expresamente de Artidoro si, evidentemente, la mención de la insurrección aprista lo involucra. En “Un caballo en casa”, por su parte, enunciado en primera persona, el hablante dice “En la ciudad muerta y anónima, / entre los muertos sin nombre, yo camino / como un muerto más”, y la sensación expresada en estos versos se identifica inevitablemente con lo explicado en tercera persona acerca de Artidoro en “Artidoro camina hacia la muerte” (pp. 31-32): “Sobre la blanda brea / del Jirón de la Unión, / a la muerte camina” / [...] / “Artidoro camina hacia la muerte / como todos los días”.

En “Un caballo en casa”, además, se puede reconocer que el par *encierro/libertad* que articula el texto resulta equiparable a *olvido/recuerdo* (de los “antiguos entusiasmos”) que, como hemos visto, es fundamental en la construcción de la subjetividad y en la visión del mundo de Artidoro. Y lo mismo se puede decir de la dicotomía: *ciudad (Lima)/el espacio abierto del resto del país*. Veamos el poema para corroborar esto:

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?
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 el 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. (pp. 45-46)

El caballo, propuesto explícitamente por el hablante del poema como símbolo de la libertad, es retenido por él en el espacio urbano (“la ciudad muerta y anónima”) y en la estrecha casa, en donde son evidentes la incomodidad, sufrimiento y degradación del animal, pues lo necesita a su lado, paradójicamente, para mantener despierto su “sueño de libertad”. Ocurre, pues, algo análogo a lo que sucedía con la rememoración constante del olvido como única posibilidad para evitar el naufragio en el sinsentido de “los que tienen muerta el alma y viven todavía”: la única posibilidad es mantener el “recuerdo roto”, “los prados *lejanos* / sin los cuales yo

no podría vivir” (énfasis mío), “el brillo de las *aguas* / en el estanque *seco*” (énfasis mío), el “sueño de libertad” “encadenado”. De lo que se trata, en estos poemas, es de la persistencia de la utopía, aunque se sabe que esta se encuentra en la ruta del naufragio.

Queda claro, a partir de lo anterior, que “Un caballo en casa” expresa en primera persona los nudos que atañen a Artidoro. No obstante, no es posible atribuirle de forma definitiva la ‘autoría’ de este poema, o de “Antiguos entusiasmos”; como tampoco es posible señalar con certeza que pertenecen al hablante del resto de poemas. Esta incertidumbre, sin embargo, resulta productiva, pues permite establecer una identificación entre ambos (hablante y personaje) que se podría corroborar en una nueva revisión de todo el libro: ellos comparten visiones, decepciones, nostalgias, pequeñas esperanzas. En muchos momentos, lo que dice el hablante acerca de la mirada de Artidoro sobre las cosas está teñido de una carga emocional propia, que hace sospechar que se trata de una misma percepción. Esto ocurre, por ejemplo, en el citado fragmento en que el hablante cuenta que Artidoro “piensa en mujeres” para aliviar el vacío producto de penurias y trajines; el hablante dice, en ese momento: “naufragadas las grandes esperanzas / *nos* queda todavía / un turbio afán de besos femeninos” (énfasis mío), sugiriendo que comparte tanto la sensación de vacío como la expectativa de compensación.

La misma indeterminación se presenta en el poema final de *Historia de Artidoro*, “Elegía en 1965”. ¿Ese poema es, como aquellos sobre Artidoro, enunciado por el hablante que reconstruye su vida en las secciones anteriores? ¿O se trata más bien de un poema de Artidoro, que constituye una nueva evidencia de su persistencia en esa memoria rota de las utopías perdidas, enlazando ahora sus recuerdos de los días de Trujillo con los acontecimientos de su presente?¹³ Una posible y fugaz expectativa, pero a la vez una

13 La mención de “su presente” se debe a que muy probablemente los poemas en que se reconstruye la vida limeña de Artidoro parecen estar enunciados alrededor de los años sesenta. Esto porque se menciona al personaje como adulto, un hombre mayor, que fue joven en 1932, por lo que no podría pensarse en un tiempo muy cercano de la década de los treinta, pero,

nueva pérdida y frustración. Un punto a favor de esta posibilidad es el uso de “en” en el título del poema, como si se tratara de una elegía escrita *en* 1965 y no solo *sobre* 1965. Incluso, de una elegía que vuelve sobre los hechos de 1932, pero escrita en 1965 a la luz de los nuevos acontecimientos, de la repetición de la historia.

Análisis de “Elegía en 1965”

Como he indicado, *Historia de Artidoro* no se cierra con los poemas referidos a este personaje, a la insurrección de Trujillo en que participó, o a su vida en Lima, donde murió, sino que incluye otro episodio de la historia del Perú, también vinculado con la “tradicción radical” que propone Rénique, en que se buscó, como en 1932, acelerar la transformación de la sociedad a través de la insurrección armada: las guerrillas peruanas de los años sesenta. “Elegía en 1965” es el único texto incluido en la última sección del poemario, titulada “La historia se repite”. Se trata de un poema que se vincula con el resto del libro a través de los paralelos posibles entre las guerrillas del 65 y la insurrección de 1932, pero se distancia de ellos en que no incluye a Artidoro como personaje y, además, se coloca en la estructura del libro, después del “Epílogo”; es decir, casi como si estuvieran fuera del libro, o constituyeran otro libro dentro de este.

Las guerrillas peruanas de 1965 fueron desarrolladas por dos grupos diferentes que no pudieron acordar, por discrepancias diversas, una acción conjunta: el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN). El ELN había intentado iniciar actividades guerrilleras dos años antes, en 1963, pero el reducido número de sus integrantes, la desarticulación con respecto a las bases sociales que pudieran

a la vez, en los poemas se mencionan los nombres tradicionales (que entraron en desuso desde los años setenta, aproximadamente) de varias calles del centro de Lima. Además, no hay ningún signo en los poemas de los grandes cambios, producto de las masivas migraciones de los setenta, que modificaron definitivamente el rostro de la ciudad.

darles apoyo (por ejemplo, con la experiencia de movilización social más importante de esos años: las tomas de tierras por parte de los campesinos de los valles cusqueños de La Convención y Lares, encabezadas por Hugo Blanco), y el desconocimiento de las zonas en que pretendieron comenzar la revolución, implicó el fracaso de este proyecto en muy pocos días. En la derrota de 1963 murió el poeta Javier Heraud. La mención de Heraud es especialmente importante, pues se trataba de un miembro muy destacado de la generación del sesenta (junto con Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Marco Martos, Luis Hernández, Julio Ortega, Mirko Lauer, Juan Ojeda, entre otros), cuya muerte provocó una gran conmoción entre la intelectualidad progresista peruana, que vio en este hecho no solo la pérdida de uno de los suyos, sino también el sacrificio, inútil para varios de ellos, de alguien que, como muchos otros dentro de este grupo, defendía la necesidad de la transformación social y veía con entusiasmo la revolución cubana como un ejemplo a seguir¹⁴.

Sobre las guerrillas de 1965, es útil la síntesis que ofrece Julio Cotler:

[E]n 1965 el Movimiento de Izquierda Revolucionaria decidió lanzarse a la apertura de focos guerrilleros en distintos puntos del país, a lo que poco después se sumó el Ejército de Liberación Nacional, sin que entre ellos mediara coordinación alguna. [...] Estos focos se desarrollaron cuando el movimiento dirigido por Hugo Blanco había sido aplastado, el movimiento tendiente a agrupar a la clase obrera fuera del control aprista había sido

14 Entre los poetas del sesenta, la muerte de Heraud provocó también el distanciamiento de varios de sus miembros –por desconfianza frente a sus posibilidades reales– con relación a la vía revolucionaria para alcanzar el socialismo (hay evidencias de esto en poemas de Cisneros, Hinostroza y Martos, entre otros). El impacto de la muerte de Heraud, por otro lado, debe tenerse en consideración para la lectura de “Elegía en 1965”, pues Washington Delgado fue amigo y profesor del poeta-guerrillero, y escribió una extensa carta sobre este acontecimiento, la generosidad de la entrega de los jóvenes a la lucha revolucionaria, las posibilidades o la inviabilidad de esta, y la validez o no de la opción armada, aspectos definitivamente vinculados con lo que aborda el poema.

reprimido y, en general, cuando el movimiento campesino había sido amenazado por los parlamentarios de la Coalición de no atender a quienes propasaran los dictámenes legales. Estos focos guerrilleros fueron rápidamente debelados y el de mayor duración resistió seis meses (1986, pp. 362-363).

Veamos ahora el poema:

*Después de tanta sangre, no derramada en vano,
sólo quedó la nieve teñida de carmín.*

(Chocano)

Después de la batalla, los combatientes muertos
parecen esperar, con el oído en tierra,
una última llamada o la mano benévola
y amiga de la historia, no el silencio tenaz
que los cubre y oculta sobre un cálido suelo
vanamente poblado de hierbas y guijarros,
árboles y alimañas.

Se diluyó el escándalo de la fusilería,
cesaron los fragores de obuses y metralla,
el sol brilla en la paz de un cielo irreprochable.
Los boquetes abiertos en la tierra parecen
tan naturales como las aguas del riachuelo,
el vuelo del halcón o esa nube sin sueño,
sin prisa, sin memoria.

Sobre la tierra esperan muy tranquilos los muertos.
La historia indiferente los dejó abandonados
bajo un cielo vacío. Pobres muertos inermes,

no los abriga el sol ni molesta la lluvia.
Sobre sus cuerpos rígidos discurren las hormigas
en callado desfile.

Los muertos apacibles yacen de cara al cielo
con los ojos abiertos. Parece que quisieran
llenar de sol sus almas tempranamente muertas.
La tierra los acoge, los escuda la sombra
de los árboles quietos y las cambiantes nubes,
en tanto huye la historia. ¿Qué les dicen la inmóvil
tierra, el distante cielo? Solamente les dicen
que ya no hay esperanza.

Los muertos extraviados en el mar de la historia
encuentran en la tierra una morada estable
mientras la primavera pasa con sus amores,
pasa el brillante estío, pasa el otoño lánguido
de las guerras perdidas y, al final, el invierno
llega pausadamente para cubrirlo todo
con desamor y olvido. (pp. 57-58)

En contraste con lo que ocurre en los poemas vinculados con la insurrección de 1932, aquí no hay personaje individual, sino una entidad colectiva: “los combatientes muertos”. Si en dicho episodio Artidoro había sobrevivido y se constituyó como símbolo problemático y problematizador de lo que quedó y queda de aquellos días, de sus olvidos y memorias, aquí solo hay muertos en la escena¹⁵, además de la voz que entona la elegía. No obstante, como sabemos, este nuevo episodio se propone a partir del título de la sección, como una repetición, no exacta, por supuesto, del

15 Esto, obviamente, es una opción estética del poema, que prefiere trabajar con ese contraste, pues hubo, tanto en el caso de 1963 como específicamente del 1965, guerrilleros que sobrevivieron.

hito anterior. ¿Qué se repite?, habría entonces que preguntar. La respuesta es, en principio, sencilla: los entusiasmos iniciales que llevaron a la acción de los insurgentes, el levantamiento, los combates, la muerte, la derrota, el olvido y el recuerdo.

“Elegía en 1965” se inicia con un verso que es una evidente paráfrasis del comienzo de “Masa”, poema XII de *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo: “Al fin de la batalla / y muerto el combatiente”. Pero el poema de Delgado no articula un canto de esperanza como “Masa”, sino otro, más bien, de derrota, frustración y olvido. Si en “Masa” el amor y la solidaridad logran que el combatiente muerto pueda finalmente levantarse y echarse a andar, lo que bien podría suponer volver a la lucha por la República española (y por la dignidad humana en general), a pesar de la eventual derrota, como se propone en el poema final de *España, aparta de mí este cáliz* (“si la madre / España cae –digo, es un decir– / salid, niños del mundo; id a buscarla”), en “Elegía en 1965” no parece haber más realidad que el abandono de la escena por parte de la historia (a pesar del recuerdo por parte del hablante poético) y la consecuente cancelación de la posibilidad del horizonte utópico: “Solamente les dicen / que ya no hay esperanza”, se lee unos versos; y en otros: “pasa el otoño lánguido / de las guerras perdidas y, al final, el invierno / llega pausadamente para cubrirlo todo / con desamor y olvido”.

Si antes la muerte física de los jóvenes en Trujillo había acarreado el camino hacia la muerte simbólica de entusiasmos y anhelos de justicia y libertad, estas otras, reiteradas insistentemente en el poema como muertes concretas –*cuerpos* abandonados sobre el campo– y como objeto de olvido por parte de la historia, sellan la derrota. Esto parece enfatizarse en el poema con las imágenes de esos cuerpos casi como parte del paisaje: la naturaleza los ha acogido e integrado a un escenario en que todo transcurre normalmente, en tranquilidad, y en donde parecería que no hubiera nada que modificar, ni siquiera que observar: “el silencio tenaz / que los cubre y oculta sobre un cálido suelo”, “Los boquetes abiertos en la tierra parecen / tan naturales”, “Sobre la tierra esperan muy tranquilos los muertos”. La historia, definitivamente, ha huido de

allí, lo que conduce a que nadie los recuerde o los reclame. Antes, en “Fosa Común” (p. 26), sobre Artidoro y los muertos de Trujillo, también se mencionaban los cuerpos “bajo la tierra cálida”, pero el poema permitía, al menos, como todo el ciclo de textos sobre este personaje, la pregunta sobre el destino de los “antiguos entusiasmos”: “En la fosa común yacen los muertos. / Más allá de las pampas y arenales / su canción, su esperanza, sus amores / ¿dónde yacerán?”. Ahora, en “Elegía en 1965” hasta la pregunta ha perdido lugar. En el ciclo de repeticiones de la historia, esta de 1965 ha avanzado un paso más –pareciera que definitivo– hacia el naufragio del horizonte utópico.

No todo es tan nítido, sin embargo. Así como en la dialéctica *olvido/recuerdo* de Artidoro, una interesante ambigüedad late en el texto y parte, en primer lugar, del epígrafe que lo precede, en el que leemos que “de tanta sangre *no derramada / en vano* sólo quedó la nieve teñida de carmín” (énfasis mío). Si bien el final del segundo verso deja un sabor que parece corroborar la pérdida de sentido ya apuntada, no hay que descuidar la afirmación acerca de que la sangre *no* ha sido “derramada en vano”. La sola representación visual y estética de la muerte no agota, pues, pareciera sugerirse, el significado de la gesta de los combatientes. Algo queda, aunque sea solo el recuerdo del hablante del poema y su capacidad de interpelación a los lectores, o cierto eco que resuena a la afirmación de Benjamin, en su Tesis XII sobre el concepto de historia, sobre que las expectativas de libertad contemporáneas se nutren antes del recuerdo de los ancestros sojuzgados, que del ideal de los descendientes libres (Benjamin, 2007, p. 72). El hablante, aunque escéptico, como en toda la poesía de Delgado, intuye, en ese sentido, que es necesario que su elegía –su palabra poética– sea entonada. Su responso por el fracaso de las posibilidades de transformación de la sociedad hacia un mundo más justo y democrático, se vuelve, al menos, necesario testimonio sobre “los tiempos oscuros que nos tocó vivir”.

“Los tiempos oscuros que nos tocó vivir”: el siglo xx en el Perú y el mundo

La frase con que cerré el acápite anterior y que da título a este aparece en la explicación sobre el personaje Artidoro en la nota introductoria del poemario:

Poco a poco, a medida que nuestra colaboración se acentuaba, fui percibiendo que la historia de Artidoro se confundía con la historia peruana o la historia del mundo. Al final, me di cuenta de que los latidos de su sangre eran solo una parte del fragor de los tiempos, de los tiempos oscuros que nos tocó vivir. (1994, p. 7)

A la luz de lo visto en las páginas precedentes, ¿cuáles son esos “tiempos oscuros” de los que habla Delgado? En primer lugar, en lo que atañe al Perú, la frase podría considerarse referida a la parte del siglo xx involucrada por las insurrecciones aludidas: desde los años treinta hasta los sesenta. No obstante, no habría demasiadas razones para calificar dichos años como particularmente más oscuros que los inmediatamente anteriores. Tampoco, hacia 1994, tendría demasiado sentido hablar de ese periodo como “oscuro” en comparación, por ejemplo, con lo sucedido a partir de los ochenta, que involucró crisis más graves y generalizadas, una guerra interna de más de diez años de duración y un enorme número de muertos¹⁶. Por otro lado, no resultaría muy verosímil imaginar que un poemario de Washington Delgado, siempre preocupado por la responsabilidad ética de la poesía, se refiriera a acontecimientos del pasado para proponerlos como parte de un tiempo cerrado y sin vinculaciones con el presente. Nuevos ecos benjamíneos son posibles con relación a esto, por supuesto.

Es a partir de ello que resulta muy sugerente la propuesta de Montalbetti, quien en una reseña aparecida poco después de la publicación de *Historia de Artidoro* señaló que “[e]ste poemario de

16 Las proyecciones estadísticas de la CVR calculan cerca de 70 000. Hacia 1994, los números de las investigaciones de las ONG de derechos humanos hablaban de alrededor de 25 000 muertos.

Wáshington Delgado es quizá el primero en aparecer después de la guerra senderista y durante la así llamada pacificación. Y no hay que pensar mucho para establecer entronques claros con estos hechos” (1995, p. 98). Montalbetti no desarrolla más acerca de estos entronques, que menciona luego de recordar la figura del Ángel de la Historia, de Benjamin. Pero es evidente que, a pesar de las muchas diferencias que se pueden mencionar, existen vínculos y ‘repeticiones’ entre los acontecimientos colocados en la escena por los poemas del libro (las insurrecciones de los treinta y los sesenta) y la guerra interna iniciada en 1980. En primer lugar porque esta es heredera, también, como las anteriores, como ha señalado Rénique, de la ‘tradición radical’¹⁷. Se trata, también, como es obvio, de procesos de violencia armada que buscaban forzar la transformación radical de la sociedad. Además, se puede hablar, hacia 1994, cuando se publica el libro, de proyectos derrotados militarmente¹⁸.

17 Rénique se refiere sobre todo a Sendero Luminoso: “SL es el sedimento de una historia de larga data –la búsqueda de un modelo de relación entre mestizos e indios– que en las décadas finales del siglo XIX se traduce en una ‘tradición radical’ que, como un río subterráneo, recorre el siglo XX hasta diluirse ante nuestros ojos en las postrimerías del milenio” (Rénique, 2003, pp. 20-21). Por otro lado, hay que señalar que en la tradición radical no pueden desconocerse los entronques entre el APRA Rebelde –los desencantados por el viraje derechista y la traición del APRA a sus orígenes populares y más proclives al socialismo y el anarquismo– y el MIR de los sesenta: un importante número entre los fundadores del MIR fueron antes miembros del APRA Rebelde. Tampoco se debe dejar de lado que la derrota de las guerrillas de esos años llevó a una serie de replanteamientos en la izquierda peruana, de lo que emergió la Nueva Izquierda en los setenta, en una de cuyas las múltiples facciones encuentra sus orígenes Sendero Luminoso. No se deben olvidar además los vínculos entre el MRTA y los proyectos guerrilleros de los sesenta.

18 Esa es la impresión generalizada en los años de aparición del libro a raíz de la captura de Abimael Guzmán y la firma del acuerdo de paz de la cúpula senderista con el Gobierno. En el caso del MRTA luego de detenciones de varios de sus dirigentes, se pensaba también ya en un grupo derrotado. Nada hacía suponer la posibilidad de que este movimiento pudiera protagonizar –como ocurrió– un hecho tan arriesgado y llamativo como la toma de la casa del embajador japonés.

Es posible proponer, a partir de ello, que los “tiempos oscuros” de los que habla el poeta, que constituyen el núcleo de su revisión en *Historia de Artidoro*, son los del siglo xx: un siglo breve de grandes entusiasmos, agitaciones y expectativas, pero también un periodo en que se muestran los extremos, derrotas y frustraciones de esos mismos entusiasmos (Badiou 2005)¹⁹. Mucho de esto se ha podido percibir en los poemas sobre Artidoro y en “Elegía en 1965”. No es descabellado afirmar, entonces, que Delgado ensaya en este libro un balance, desde la poesía, con todas las incertidumbres, ambigüedades y múltiples lecturas que esto conlleva, de ese siglo, en lo que atañe, en primer lugar –pero no solamente– al Perú. Se puede afirmar, en ese sentido, que *Historia de Artidoro* se acerca, como aspecto central de su desarrollo, al declive y naufragio del horizonte utópico en el Perú (la ‘tradición radical’ se disuelve en las postrimerías del milenio, afirma Rénique), a partir de un acercamiento a las manifestaciones más emblemáticas que, dentro de dicho horizonte, privilegiaron como eje de su acción la violencia revolucionaria. Pero no lo hace, como se desprende de la revisión realizada de los textos del libro, a partir de los hechos ocurridos analizados desde un punto de vista histórico o sociológico, o desde un análisis político, sino desde una indagación en subjetividades y emociones que, respecto de ello, atravesaron lo individual y lo colectivo.

Es importante tener en cuenta, para la comprensión de esta propuesta, que hacia el tiempo en que aparece *Historia de Artidoro*, a partir de la derrota de Sendero Luminoso (y del MRTA) se daba como concluido ese proceso, y que el final de este llevó a grandes replanteamientos, no solo por la derrota (o las derrotas sucesivas), sino por las propias características de las aventuras insurgentes. Ya las guerrillas de los sesenta habían supuesto frustraciones en

19 Sobre la brevedad, Badiou ha señalado que “[e]l siglo comienza con la guerra de 1914-1918, guerra que incluye la revolución de octubre de 1917, y termina con el derrumbe de la URSS y el final de la Guerra Fría” (2005, p. 12). Sobre lo segundo, se trata de un siglo que “se obsesiona con la idea de cambiar al hombre, de crear un hombre nuevo”, como ha señalado Badiou (p. 20).

muchos sectores de la izquierda y en muchos jóvenes progresistas en general, no solo por las muertes producidas, sino por las inconsistencias, desconocimientos e incapacidades de quienes se aventuraron en esa experiencia. Delgado, por ejemplo, señaló al respecto hacia 1990:

Fueron algo totalmente disparatado. Esa no era la forma de hacer una revolución en el Perú. Era una aventura que necesariamente tenía que fracasar. [...] Primero, [...] el Perú no estaba en una situación desesperada; al contrario, había cierta bonanza por la harina de pescado; segundo, esos revolucionarios eran gente muy brillante, formada en Europa, pero desconocían el medio campesino, y empezaron allí la revolución. Pensaron que cuando levantarán la bandera y gritarán '¡Libertad!' todos se les iban a unir, y desgraciadamente no fue así. Fue un aventurerismo. (Ángeles, 1990, p. 57)

Por su parte, la experiencia de la violencia política de los ochenta y noventa fue aún más dramática y cuestionadora: se inició cuando el Perú retornaba a la democracia representativa luego de doce años y dos periodos de gobierno militar, y supuso importantes cuestionamientos para quienes, desde la izquierda, habían declarado durante años la necesidad de un proceso revolucionario y se encontraban, ahora, inmersos en las lides parlamentarias y alejándose, en alguna medida, de sus bases populares, obreras o campesinas. Además, la dinámica interna e ideológica de Sendero Luminoso llevó a esta organización a una progresiva priorización de lo militar sobre lo político, al incremento descontrolado de las acciones terroristas, a enfrentamientos con dirigentes populares, sindicales y comunales (a los que consideraba enemigos principales), y a acicatear, bajo el principio de la agudización de las contradicciones, la respuesta cada vez más violenta por parte del Estado. Respecto de estos últimos aspectos, Delgado declaró en una entrevista, en los momentos de aparición de *Historia de Artidoro*, que

Sendero utiliza preferentemente el terrorismo [...] Empezó en Lima de una manera incruenta con voladuras de torres, apagones, pero después vino el terrorismo cruento, indiscriminado. Eso al final tiene que causar una repulsa, ¿no? Ese terrorismo

ultraizquierdista que Lenin calificó como enfermedad infantil había sido experimentado en Europa y había fracasado. No sé por qué lo volvieron a implantar aquí. (Martos et al., 1994, p. 74)

Quizá por la proximidad con estos hechos y la consecuente dificultad para su comprensión cabal, el poeta haya preferido solo dejar sugerido este nuevo eslabón en la cadena de repeticiones y no abordarlo en los poemas²⁰. Aunque también puede relacionarse esta opción con su tajante distancia ética y política frente a los métodos desarrollados por Sendero Luminoso en su lucha armada, como se desprende de la respuesta sobre una posible “elegía a los de Sendero del ochenta” (Martos et al., p. 74), en la que Delgado, como cité páginas atrás, critica claramente la opción preferentemente terrorista de Sendero, muy distinta del “sistema de guerrillas” de los años sesenta (p. 74)²¹. No obstante, al decidir no hacer mención explícita del proceso de los ochenta y noventa, el poeta encuentra la manera de no dejar un vacío en su mirada al proceso del pensamiento utópico radical del Perú del siglo xx. Se podría pensar, incluso, que la existencia del libro en su forma definitiva se explica en gran medida, precisamente, a partir del reconocimiento del vínculo de esta experiencia armada con las anteriores y de su mayor consecuencia en el fracaso (al menos

20 Al respecto, en una entrevista de 1992 o 1993 comenta, a partir de una pregunta sobre el desencanto como signo de su generación, que ese desencanto se ha convertido en puramente personal, y añade: “lo interesante sería hacer que ese desencanto no fuera una cosa puramente personal sino una reflexión [...] eso es lo que me gustaría poder hacer, una reflexión sobre lo que ha pasado y está pasando y hacia dónde vamos” (Pérez y Garayar, p. 62). Y, a propósito de eso, señala sobre Sendero Luminoso que: “nadie puede explicar [...] el fenómeno de Sendero. Claro, es muy difícil, los árboles no dejan ver el bosque, habría que situarse a mucha distancia para reflexionar, como si viviéramos cien años después” (p. 62).

21 En otra entrevista establece una distancia clara entre Sendero Luminoso y los planteamientos de Mariátegui sobre el socialismo: “Para SL primero es la violencia y es esta quien convoca a las masas. Para Mariátegui, en cambio, primero se organiza un gran partido, y después se ve si se va a la violencia” (Ángeles, 1990, p. 57).

temporal) en el horizonte utópico emancipador en el país; no solo en el hecho de que desde la izquierda legal se desterrara, casi totalmente, la posibilidad de pensar en la opción por la violencia revolucionaria como vía de transformación de la sociedad, sino de que toda expectativa de cambio profundo en la sociedad quedara seriamente cuestionada.

Esto, por supuesto, no ocurría aislado en el escenario. Y estaba vinculado, sin duda, con el anuncio globalizado, en los tiempos del capitalismo tardío y de la primacía de las versiones más conservadoras de la posmodernidad, de que habían caído definitivamente los paradigmas y muerto las ideologías, y que ya no tenían lugar los relatos utópicos: se había llegado supuestamente al “fin de la historia”²². Como eco de todo ello aparecieron en el Perú, desde fines de los años ochenta, los llamados “políticos independientes” y se inició lo que Carlos Iván Degregori llamó “la década de la antipolítica”²³. En esta dinámica los partidos –insistentemente llamados “tradicionales” por esos días– se vieron sumamente desprestigiados, entre ellos, por supuesto, la izquierda y, en general, todo discurso progresista, a lo que contribuyó la catástrofe (crisis económica, corrupción, terrorismo de Estado) del gobierno aprista –que llegó al gobierno articulando un discurso centro-izquierdista–. Luego, vinieron el gobierno de Fujimori, a partir de 1990, el inicio de la dictadura en 1992, el espejismo de la deseada integración a la modernidad de la globalización, la ilusión de que se estaba recuperando la estabilidad necesaria para gobernar y las evidencias de lo que William Rowe ha calificado como *vaciamiento simbólico* (Rowe, 2014) en el país²⁴.

22 Por supuesto que en esos anuncios se ocultaba que se defendía la vigencia de un paradigma y un único relato: el del mercado en el capitalismo trasnacional.

23 Que es, obviamente, una manera de hacer política. Ver al respecto Degregori, 2000 y Lynch, 2000.

24 Rowe, a partir de Beatriz Sarlo, señala que, en el contexto de la consolidación del modelo económico neoliberal en países como el Perú, en los años noventa, se llevó a cabo un “vaciamiento simbólico” que conllevaba una violencia no declarada, a la par que contra las condiciones económicas de grandes sectores de la población, contra

Nada de esto, por supuesto, aparece explícitamente en *Historia de Artidoro*. Pero, como anotó Montalbetti, “no hay que pensar mucho para establecer entronques claros con estos hechos” (1995, p. 98). El proclamado “fin de la historia” puede verse aludido, por ejemplo, en las recurrentes menciones en “Elegía en 1965” de que la historia ha huido o salido de la escena. En los poemas previos, además, se habla de “las batallas perdidas, el implacable asedio de ambición y egoísmo, el mundo sin remedio”, que podría aludir a la lógica del capitalismo en términos generales, pero que también puede ser un guiño a esos tiempos en que el individualismo capitalista se consideraba ya definitivamente inamovible. Esto ocurre en “Defensa del tabaco y la lectura”. En “Un caballo en casa”, por su parte, un verso habla de “un mundo al borde del abismo”. Es también a partir de estos indicios que se puede proponer que *Historia de Artidoro* ofrece no solo una visión de la crisis o fracaso del pensamiento utópico en el Perú, sino además una mirada sobre el mundo.

Con la caída del muro de Berlín, en 1989, y la disolución de la Unión Soviética, en 1991, se estableció una unipolaridad planetaria que promovía “una imagen en la que ya no existe alternativa alguna capaz de superar el horizonte material y cultural de la modernidad burguesa” (Ballón, 1994, p. 169) y que defendía la idea de que “todo progreso se reduciría a una mayor democratización política del capitalismo y a regular o controlar ciertos aspectos del mercado para que este no devenga en ‘salvaje’. Lo demás serían utopías inútiles, vanos intentos románticos pasadistas o mera gimnasia intelectual” (Ballón, p. 170). Esto, sin embargo, no representaba un corte tajante surgido por los nuevos acontecimientos, sino que continuaba reflexiones iniciadas años atrás. Aníbal Quijano, en 1988, escribía al respecto:

determinadas señas de identidad que no resultaban funcionales en los nuevos esquemas de desarrollo. En este marco, se buscó establecer como inviables las ideologías izquierdistas a la vez que se pretendió crear “un vacío ético y político solo capaz de llenarse por la modernización neoliberal” (2014, p. 75), destruyéndose, para ello, la posibilidad de un repertorio de símbolos que pudiera ser considerado “nacional”.

Después del nazismo y el estalinismo, alegan los posmodernistas, nadie puede creer aún en una racionalidad liberadora. Las promesas liberadoras de la modernidad, los ‘grandes relatos’, ya nadie cree en ellas. Los antimodernistas norteamericanos, de su lado, sostienen que esas promesas nunca fueron sino quimeras y que el orden y la autoridad son la única expresión de la racionalidad. Los unos y los otros nos proponen el discurso y la tecnología del poder como el único territorio legítimo, que debe ser defendido de la modernidad. (p. 55)

No es pues, impensable, que el poemario de Delgado también busque enfatizar la continuidad entre esos procesos. En efecto, el poeta señaló al respecto:

Historia de Artidoro comenzó a ser escrito mucho antes del derrumbe del socialismo real y de esto que ahora llaman la muerte de las ideologías y el fin de la historia. Yo no creo en estas últimas cosas pero sí estoy seguro de que un ciclo ha terminado. El siglo xx se inició prácticamente con un hecho político importante, la revolución soviética, que cambió el mundo, y se cierra con el desastre de la Unión Soviética, y volvemos al comienzo. Esa posibilidad se ha cerrado, y en el libro hay un reflejo de eso. (Tumi, 1994, p. 7)

Es interesante destacar que Delgado descreía de los discursos que afirmaban el fin de la historia y la muerte de las ideologías, a pesar de constatar su evidente declive. Esta declaración se puede ver en correspondencia con la mención de “tanta sangre, no derramada en vano” el epígrafe de Chocano escogido para encabezar “Elegía en 1965”. Si bien los fracasos y las muchas muertes impedían pensar con claridad alternativas frente a lo que parecían haber dejado claro los procesos de finales del siglo xx, aquí, como en los poemas de *Historia de Artidoro*, Delgado persiste en la importancia de la memoria²⁵, que contribuye a no perder de vista que siguen siendo radicalmente necesarias las expectativas de justicia y libertad. Eso es precisamente lo que afirma a continuación en la entrevista con Francisco Tumi, en que luego apunta: “Pienso que va a venir otra forma de socialismo, diferente. El verdadero socialismo tiene que

25 Al respecto, ver Huyssen, 2002 y Jelin, 2012.

hacer más libre al hombre, y esto no ocurría, como hemos visto. El socialismo tiene que ser una forma de la libertad” (1994, p. 7).

Historia de Artidoro puede verse, en este sentido, como una revisión poética del proceso de reiterados intentos fallidos y frustraciones de la “tradición radical” en el Perú –y el marco mundial en que se inscribe–, que ha conducido finalmente al cierre de un ciclo. Pero también como un esfuerzo indiscutible de mantener en la memoria, a pesar de la fuerte tentación de olvidar, que el horizonte utópico no solo es necesario, sino imprescindible. De mantenerlo, como leímos en el paradójico final de “Un caballo en casa”: “desesperadamente encadenado / a mi sueño de libertad”.

Referencias

- ANDERSON, B. (2000). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ÁNGELES, C. (28 de mayo de 1990). “El fin de los tiempos. Diálogo con Washington Delgado”. *Sí* (p. 57) Lima.
- BADIOU, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- BALLÓN, J. C. (1994). “Modernidad cultural, capitalismo y socialismo. ¿Han cambiado realmente los términos del debate?”. *Márgenes. Encuentro y debate* 12 (pp. 169-174).
- BENJAMIN, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Caronte.
- BURGA, M., y FLORES, A. (1987). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay Perú.
- CHUECA, L. F. (2006). “Wáshington Delgado: Elegía limeña”. En Chueca, L. F., Güich, J., y López Degregori, C. *En La comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* (pp. 27-43). Universidad de Lima.
- CHUECA, L. F. (2008). “Una versión de la historia del Perú contemporáneo: el fracaso del horizonte utópico en *Historia de Artidoro* de Wáshington Delgado”. *La Verdolaga* 1 (pp. 55-67).

- COAGUILA, J. (8 de diciembre de 1996). "Washington Delgado. La obsesión de corregir" (entrevista). *Dominical de El Comercio* [Lima], p 15.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR). (2003). *Informe Final*. Recuperado de <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.
- COTLER, J. (1986). *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- DEGREGORI, C. (2000). *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- DELGADO, W. (1970a). *Destierro por vida*. Lima: Carlos Milla Batres.
- DELGADO, W. (1970b). *Un mundo dividido*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- DELGADO, W. (1988). *Reunión elegida. Antología personal*. Lima: Seglusa.
- DELGADO, W. (1990). "Elegía, 1964". *Transparencia*, 5, 20-21.
- DELGADO, W. (1994). *Historia de Artidoro*. Lima: Colmillo Blanco.
- DELGADO, W. (2003). *Cuán impunemente se está uno muerto*. Barcelona: La Poesía, señor Hidalgo.
- HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- JELIN, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- LARCO, J., MARTOS, M., Y SÁNCHEZ, A. (1994). "Estamos en los umbrales de otra república aristocrática". Entrevista a Washington Delgado. *Quehacer*, (90). 66-75.
- LYNCH, N. (2000). *Política y antipolítica en el Perú*. Lima: Desco.
- MONTALBETTI, M. (1995). "El ángel de la historia y el ángel del estío". *Hueso Húmero*, (32). 95-99.
- PÉREZ, H., Y GARAYAR, C. (1992 o 1993). "Conversación con Washington Delgado. Poesía esencial". *Moneda*, 61-62.

- QUIJANO, A. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política.
- ROWE, W. (2014). *Hacia una poética radical: Ensayos de hermenéutica cultural*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- TUMI, M. (29 de agosto de 1994). "Wáshington Delgado. Historia y poesía". *Revista de El Peruano* [Lima]. 6-7.
- WHITE, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.