



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

La dialéctica de la Casa y el Universo en el poemario

Casa nuestra de Marco Martos

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Lengua y
Literatura

AUTOR

Manuel Alfonso NAVARRETE SALAZAR

ASESOR

Mg. Jhonny Jhoset PACHECO QUISPE

Lima, Perú

2022



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

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

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

Referencia bibliográfica

Navarrete, M. (2022). *La dialéctica de la Casa y el Universo en el poemario Casa nuestra de Marco Martos*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Manuel Alfonso Navarrete Salazar
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	42994815
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-8077-5110
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Jhonny Jhonet Pacheco Quispe
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	41742627
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-7052-0317
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Elton Alfredo Honores Vásquez
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09920837
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Luis Eduardo Lino Salvador
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	42978520
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Rubén Alfredo Quiroz Ávila
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	25804632
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.6.6. Literaturas hispanoamericanas: narrativa, poesía y ensayística

Grupo de investigación	No aplica
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	<p>Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado de Lima Calle: Av. Venezuela. Cdra. 34 Latitud: -12.05819215 Longitud: -77.0189181894387</p>
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2020 - 2021
URL de disciplinas OCDE	<p>Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03</p> <p>Teoría literaria https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04</p>

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los dieciséis días del mes de diciembre de dos mil veintidós, siendo las 15.00 horas, vía virtual se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez (Presidente), Mg. Jhonny Jhoset Pacheco Quispe (Asesor), Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) y Mg. Rubén Alfredo Quiroz Ávila (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **La dialéctica de la Casa y el Universo en el poemario Casa nuestra de Marco Martos**, presentada por el señor **Manuel Alfonso Navarrete Salazar** Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magíster en Lengua y Literatura.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Muy bueno (17)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Lengua y Literatura al bachiller **Manuel Alfonso Navarrete Salazar**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 16:07 horas.



Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez
Presidente
Profesor Auxiliar T.C.



Mg. Jhonny Jhoset Pacheco Quispe
Asesor
Profesor Contratado



Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Informante
Profesor Asociado T. C.



Mg. Rubén Alfredo Quiroz Ávila
Informante
Profesor Asociado T. C.



UNIDAD DE POSGRADO

Informe de originalidad
N° 20-UPG-FLCH-UNMSM-2022

Título: La dialéctica de la casa y el universo en el poemario Casa Nuestra de Marco Martos

Tesista: Bach. Manuel Alfonso Navarrete Salazar

Grado académico: Magíster en Lengua y Literatura

Asesor: Mg. Jhonny Jhoset Pacheco Quispe

Reporte automatizado: 11-07-22

Fecha: 11-07-22

1. La tesis del Bach. Manuel Alfonso Navarrete Salazar, ha sido sometida a revisión. El resultado final fue de 4% de similitud. De acuerdo a la RR N° 04305-R-18, art. 15, expedida el 16 de julio de 2018, dicho porcentaje cumple las condiciones para ser aceptado.
2. La tesis que será sometida a defensa pública es esta versión evaluada por el programa informático Turnitin.

Por estas consideraciones, se otorga la

conformidad de originalidad.



UNMSM

Firmado digitalmente por ESTRADA
CUZCANO Martín Alonso FAU
20148092282 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 12.07.2022 18:38:30 -05:00

Dr. Martín Alonso Estrada Cuzcano
Director Unidad de Posgrado
FLCH-UNMSM

A mis padres,
por haber inculcado en mí el amor por la literatura.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I:	
CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO Y RECEPCIÓN CRÍTICA DE CASA NUESTRA	9
1.1.- Un convulso panorama social y político	10
1.1.1.- La situación económica	14
1.1.2.- Las migraciones del campo a la ciudad	17
1.2.- La generación del 60: la aparición de un nuevo sentir poético	21
1.2.1.- Sobre el concepto <i>generación</i>	21
1.2.2.- Características de la poesía del 60	35
1.2.3.- El impacto de la Revolución cubana	42
1.3.- La experiencia migrante y la recepción crítica de <i>Casa nuestra</i>	49
1.3.1.- La experiencia migrante	49
1.3.2.- Sobre <i>Casa nuestra</i>	53
1.3.3.- El estilo poético: las influencias de Baudelaire y Parra	60
CAPÍTULO II:	
LAS CATEGORÍAS ESPACIALES CONSTITUTIVAS DE LA TEORÍA DEL ESPACIO	69
2.1.- <i>Casa y Universo</i>	70
2.2.- <i>La casa natal</i>	75
2.3.- <i>La casa onírica</i>	78
2.4.- <i>La casa nido</i>	82
2.5.- <i>El armario</i>	86
2.6.- <i>La concha</i>	88
2.7.- <i>La miniatura</i>	91
2.8.- <i>El rincón</i>	94

CAPÍTULO III:

LA DIALÉCTICA DE LA CASA Y EL UNIVERSO EN LOS POEMAS DE CASA NUESTRA98

- 3.1.- Casa y Universo: la dialéctica de la *choza* y el *castillo*, y la paradoja de la “cosmicidad” en el poema “Lima”100
- 3.2.- “Humo primero”: la transposición de la *casa natal* a través del acto poético, y la metáfora del armario106
- 3.3.- La constitución de la *casa onírica* y las metáforas de la concha y la miniatura en el poema “Evocación” 113
- 3.4.- “Política”: la ausencia de intimidad en la *casa múltiple*, la dialéctica de “lo de dentro” y “lo de afuera”, y la metáfora del rincón121
- 3.5.- La metáfora del invierno y el adentramiento del *poeta pájaro* en la *casa nido*, en el poema “Fábula”127

CONCLUSIONES137

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS141

INTRODUCCIÓN

Casa nuestra, el primer libro de poemas del poeta Marco Martos Carrera (Piura, 1942), salió a la luz pública en el año 1965 bajo el sello editorial Biblioteca Universitaria, dirigido por Francisco Carrillo Espejo, quien cuatro años antes ya había publicado un poema de Martos en la emblemática revista *Harawi*, deslumbrado por el talento lírico de aquel joven estudiante de Literatura.

Integrado por veintisiete poemas que, según llegó a referir el propio Martos, fueron escritos entre los años 1963 y 1965, *Casa nuestra* se constituye como un poemario que muestra a un hablante lírico que enuncia su voz desde la marginalidad generada por la experiencia migratoria. Los textos de *Casa nuestra* presentan, de manera integral, una visión del mundo capaz de reflejar las sensaciones de desarraigo y soledad que invaden a una persona que ha tenido que salir de su zona de confort para arribar a un lugar de características disímiles respecto a su espacio de origen y con el cual no se siente identificado. Esta condición es el reflejo de la propia experiencia migratoria vivida por el autor, quien, en aras de buscar un mejor futuro, tuvo que dejar su natal Piura cuando aún era un adolescente para llegar a una Lima que, a diferencia de su tierra natal, le resultó caótica y angustiante. Por tal razón, Raúl Jurado Párraga (2012) afirma que este primer libro martosiano representa una “lucha del sujeto migrante, radiografía de una ciudad castradora que motiva que el yo poético se mueva en el plano de la angustia de volver a la tierra natal, imagen de la soledad del individuo en Lima” (p. 37). Precisamente, ese deseo que exhibe el hablante lírico registrado en el libro, consistente en retornar al lugar en el que todo era felicidad, se constituye como uno de sus temas centrales, y, a su vez, nos permite plantear la siguiente cuestión, cuya respuesta nos puede ayudar a alcanzar un

mejor entendimiento de la cosmovisión presente en el texto, a saber: ¿de qué manera debe ser interpretado el concepto de espacio presente en *Casa nuestra* para comprender la visión del mundo que este texto propone? Considerando que en el texto se hace presente un carácter dicotómico muy marcado con relación a ese espacio de vida conformado por la casa (la ciudad, considerada como la casa múltiple, es representada como un espacio de negatividad, mientras que el campo, relacionado con la casa natal, es representado como un espacio de positividad), podemos sostener la siguiente hipótesis principal, la misma que sirve de base para el desarrollo de la presente investigación: en *Casa nuestra*, el concepto de espacio debe ser interpretado y comprendido desde la perspectiva ofrecida por la teoría del espacio planteada por el epistemólogo francés Gastón Bachelard. A partir de esta hipótesis central, se definen, asimismo, las siguientes hipótesis específicas: el concepto de espacio presente en *Casa nuestra* se configura a través de las siguientes categorías espaciales: la casa múltiple, la casa natal, la casa onírica, la casa nido, el armario, la concha, la miniatura y el rincón.

De esta manera, el desarrollo de esta investigación se llevará a cabo a través de tres capítulos. En el capítulo I, titulado CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO Y RECEPCIÓN CRÍTICA DE *CASA NUESTRAS*, presentaremos, en primer lugar, información relacionada con el panorama social, político, económico y cultural que sirvió de contexto a la concepción y a la publicación del libro. Los datos expuestos en esta parte estarán direccionados, principalmente, a comprender el modo en que el fenómeno de la migración llegó a constituirse como una realidad que marcó profundamente la fisonomía de la ciudad de Lima en aquellos años, lo cual resulta relevante si consideramos que en *Casa nuestra* Lima se erige como el espacio desde el cual el hablante lírico — desde la perspectiva que le permite su condición de sujeto migrante — enuncia su voz. En segundo lugar, observaremos las características que definieron el estilo poético cultivado por la

denominada generación del 60, a la cual perteneció Marco Martos, y veremos de qué manera impactó la Revolución cubana en la actitud mostrada por sus miembros. Por último, veremos qué grado de incidencia tuvo en la construcción de *Casa nuestra* la experiencia migratoria vivida por su autor, para luego elaborar una discusión con las apreciaciones correspondientes a la recepción crítica que el texto produjo. Sumado a ello, observaremos las influencias que alimentaron el estilo poético presente en el libro.

En el capítulo II, titulado LAS CATEGORÍAS ESPACIALES CONSTITUTIVAS DE LA TEORÍA DEL ESPACIO, presentaremos y definiremos cada una de las categorías espaciales pertenecientes a dicha teoría, tomando como base explicativa los postulados inscritos en *La poética del espacio*, el libro que Gastón Bachelard publicó en 1957 y en el que desarrolló su *teoría del espacio*. Conoceremos, de este modo, las características que definen la naturaleza de las siguientes categorías: la casa múltiple, la casa natal, la casa onírica, la casa nido, el armario, la concha, la miniatura y el rincón, las cuales determinan el concepto de *espacio* que subyace en la cosmovisión que el texto propone.

Por último, en el capítulo III, titulado LA DIALÉCTICA DE LA CASA Y EL UNIVERSO EN LOS POEMAS DE *CASA NUESTRA*, analizaremos los poemas seleccionados desde la perspectiva ofrecida por cada una de las categorías definidas en el capítulo anterior. Veremos, de este modo, cómo se hace presente en aquellos poemas una mirada dicotómica del espacio representado por la casa, la cual es concebida a partir de perspectiva antagónica que la define, por un lado, como un espacio de negatividad, y, por otro, como un espacio de positividad.

La realización del presente trabajo tiene como motivación principal alcanzar una mejor comprensión de la propuesta temática de este primer libro con el que Marco Martos se dio a conocer. De este modo, podremos llegar a apreciar la relevancia de este texto,

consistente en constituirse como un documento que registra una manera de apreciar la Lima de ese entonces a través de esa mirada plétora de subjetividad que el arte nos brinda. En segundo lugar, el objetivo de esta investigación es el de llegar a ser un aporte significativo destinado a incrementar el corpus académico conformado por los estudios realizados en torno a la poesía peruana de los años 60, el cual se caracteriza aún por su brevedad. Esta realidad necesita ser trastocada con urgencia considerando que, al igual que *Casa nuestra*, existen otras producciones líricas de aquellos años que merecen un estudio detallado y profundo debido a que han sabido plantear propuestas interesantes que, precisamente debido a la falta de investigaciones sesudas, no han llegado a ser apreciadas como se debe.

Quiero agradecer profundamente a todas aquellas personas que me brindaron su apoyo para que la realización de este trabajo sea posible. Al profesor y poeta Marco Martos Carrera por haber tenido la gentileza de concederme una entrevista, a mi asesor de tesis Jhonny Pacheco Quispe, por haberme dado las pautas necesarias para la correcta redacción y presentación de este trabajo, así como a cada uno de mis profesores de la maestría, quienes, a lo largo de estos dos últimos años, me han nutrido con sus lecciones de manera profusa y constante. Asimismo, quiero agradecer a mi familia, cuyas inacabables palabras de aliento nunca dejaron de ser mi principal aliciente.

CAPÍTULO I

CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO Y RECEPCIÓN CRÍTICA DE *CASA NUESTRA*

En el presente capítulo conoceremos, en primer lugar, el contexto histórico y social en el que se gestó y publicó el poemario *Casa nuestra*, teniendo en consideración la situación política, económica y cultural por la que atravesó el país en la década del 60, lo cual nos permitirá entender de un mejor modo las circunstancias que impulsaron el movimiento migratorio desde las provincias hacia la ciudad de Lima. Este aspecto es importante si consideramos que Marco Martos redactó *Casa nuestra* tomando como referencia su experiencia migrante. Conoceremos, asimismo, el impacto que tuvo la Revolución cubana de 1959 en los jóvenes integrantes de la generación del 60, lo cual resulta importante en la medida en que aquel se constituye como el acontecimiento que, debido a su trascendencia histórica, nos permite concebir a aquellos jóvenes como un grupo generacional. Seguidamente, se presentarán las características que, de manera general, distinguen la poesía cultivada en esta etapa. Respecto a este punto, cabe mencionar, desde ya, que los poetas del 60 no constituyeron un grupo homogéneo en cuanto al cultivo de un estilo poético unívoco. A pesar de ello, podemos identificar ciertos puntos de coincidencia en la poesía escrita en esos años. Por último, se darán a conocer las características que hacen distintivo el estilo poético presente en este primer libro martosiano, y se realizará una discusión con la recepción crítica que dicho escrito generó.

1.1.- Un convulso panorama social y político

En 1962, el presidente Manuel Prado Ugarteche (1889-1967) fue depuesto del sillón presidencial cuando faltaba poco más de una semana para la culminación de su mandato. El golpe de Estado lo efectuó una junta militar encabezada por el general Ricardo Pérez Godoy (1905-1982), quien luego de permanecer en el poder por ocho meses fue sucedido por el también militar Nicolás Lindley López (1908-1995). Las elecciones convocadas por este último, en el año 63, significaron el retorno de la democracia al dar como ganador al arquitecto Fernando Belaúnde Terry (1912-2002), líder del partido político Acción Popular. Belaúnde gobernará hasta 1968, para luego ser depuesto del cargo en pleno ejercicio de su poder por el general Juan Velasco Alvarado (1910-1977), cuya toma de mando marcaría el inicio de otros doce años de gobierno militar en el país¹.

Es importante, entonces, tener en cuenta que los jóvenes poetas de la generación del 60 tuvieron como marco contextual una época caracterizada por un convulso panorama político y social que los hizo ser testigos de dos golpes de Estado que, sumados a la efervescencia social que trajo consigo la Revolución cubana, hicieron del Perú un país socialmente inestable y en el que el sector militar tuvo una participación sociopolítica muy activa. Al respecto, son significativas las palabras que Alfonso Quiroz registra en su libro *Historia de la corrupción en el Perú* (2013) en alusión al primer gobierno de Fernando Belaúnde:

Paradójicamente, la regeneración de la democracia constitucional peruana, las reformas radicales y las prácticas “moralizadoras” prometidas por Belaúnde, dependían, en gran medida, del viejo y peligroso juego de atraer y recompensar a los militares para que se alinearan con una de las facciones políticas (p. 309).

¹ Velasco Alvarado gobernó hasta 1975, sucediéndole el también militar Francisco Morales Bermúdez (Lima, 1921), quien tomó el mando del Ejecutivo hasta 1980.

Esta afirmación se torna mucho más certera si consideramos que, precisamente, dicho primer gobierno de Belaúnde fue posible gracias a la intervención de las Fuerzas Armadas. En efecto, las elecciones realizadas el 9 de junio de 1963, en las que aquel obtuvo el triunfo, se llevaron a cabo a raíz de que los altos mandos de las Fuerzas Armadas destituyeron a Prado Ugarteche del Ejecutivo porque este se negó a aceptar la teoría del fraude electoral que aquellos postularon para impedir que la coalición formada por Manuel Odría (1897-1974) y Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979) se hiciera con el mando presidencial (Elche, 2008)². La intención de las Fuerzas Armadas era impedir que Haya de la Torre y Odría — a quienes acusaron de ser los candidatos respaldados por el imperialismo norteamericano y por los grupos de poder — se negaran a realizar las reformas que los militares consideraban que era urgente implementar para el logro de la estabilidad social del país (Jaworski, 1977). Al respecto, Hélan Jaworski, en su libro *Estado, planificación y políticas públicas en el Perú*, de 1977, sostiene:

Pero el golpe de 1962 tuvo rasgos novedosos. En primer lugar, no puede desestimarse la circunstancia de que se hizo contra las dos candidaturas más deseables a los Estados Unidos. No fue precisamente un golpe “antimperialista”, pero frustró los planes y las simpatías norteamericanas (p. 24).

Sobre la base de esta afirmación, no resulta arriesgado pensar que aquella urgencia por instaurar reformas tuvo como una de sus principales causas el descontento popular generado por aquella identificación con los ideales revolucionarios por parte de los sectores menos favorecidos con el sistema, así como de los intelectuales (Candiano, 2014). De esta manera, mediante una actitud intervencionista, las Fuerzas Armadas se

² Precisamente, el golpe de Estado contra el gobierno de Manuel Prado tuvo como causa principal la negación de este de convocar a nuevas elecciones y dejar en manos del Congreso la decisión de elegir a su sucesor en el sillón presidencial. Decisión que, de no haber injerido en el proceso las Fuerzas Armadas, habría terminado con Manuel Odría como jefe de Estado, con el respaldo del APRA. Esta actitud de Prado, según sostiene Alfonso Quiroz (2013), habría estado motivada por el llamado Pacto de Monterrico, un acuerdo firmado entre Prado y Odría para que este último no sea investigado por el enriquecimiento ilícito llevado a cabo durante su primer mandato (1950-1956).

aseguraron de tener como líder del Ejecutivo a alguien que hiciera realidad el tan ansiado proyecto reformista que tenían planeado aplicar en el país, a la vez que impedían que dos partidos como el APRA (Alianza Revolucionaria Americana) y el UNO (Unión Nacional Odrriista), afines a los intereses de la burguesía conservadora y oligarca (Jaworski, 1977), se hicieran con un poder que podía terminar siendo incuestionable³.

Cabe resaltar que el APRA, a pesar de haber nacido (1924) como un partido antioligárquico, de tendencias izquierdistas y revolucionarias, ya venía mostrando desde mediados de la década del 50 una cercanía con los grupos de poder en el país (Elche, 2008), sobre todo a partir de su aproximación al gobierno de Manuel Prado, representante de la oligarquía financiera⁴. Ello puso en evidencia un cambio de discurso por parte de Haya de la Torre, quien, si en un principio había abogado por hacer efectiva la reforma agraria en un eventual gobierno suyo, optó luego por desestimarla y defender, por el contrario, los intereses del gamonalismo. Este cambio de discurso, que degeneró en una paulatina pérdida de su credibilidad, llevó a que algunos intelectuales inscritos en el partido — como la poeta Magda Portal — optaran por alejarse de sus filas. Al respecto, Nelson Manrique (2020) sostiene:

Al comenzar la convivencia, la dirección del Apra [sic], al igual que la oligarquía costeña, estaba dispuesta a sacrificar a los hacendados serranos tradicionales. Pero en el interior serrano la base social tradicional del aprismo eran los mistis, enemigos del campesinado. El Apra siempre fue un partido eminentemente urbano, sin presencia entre el campesinado rural (p. 181).

De allí que, en palabras de James Higgins (1993): “En el Perú el triunfo electoral de Belaúnde, tras décadas de dictaduras militares y regímenes oligárquicos, despertó

³ Tanto el APRA como el UNO se habían ocupado en forjar lazos con inversionistas estadounidenses. Sumado a ello, ambos partidos habían formado una coalición que los llevó a constituirse como mayoría en el Congreso.

⁴ Ya antes, este partido había estrechado lazos con el presidente José Luis Bustamante y Rivero (1894-1989) en los inicios de su gobierno, el cual empezó en 1945 y finalizó en 1948. Esa connivencia inicial derivaría luego en una férrea oposición (Quiroz, 2013) por parte del electorado.

grandes expectativas sociales” (p. 151). Estas, no obstante, no llegaron a materializarse en la realidad, pues si bien en esa primera etapa correspondiente al primer mandato de Belaúnde (este sería elegido presidente por segunda vez en 1980) se emprendieron algunas reformas económicas y sociales (el proyecto de sustitución de importaciones para incentivar la industria manufacturera, la otorgación de créditos por el Banco de Fomento Agropecuario, etc.), dichas reformas no terminaron por contentar a las masas populares y, en especial, a aquellas que formaban parte del contexto andino, lo cual se hizo evidente en una serie de levantamientos por parte del campesinado que exigía, sobre todo, la realización de una reforma agraria radical que convirtiera a los campesinos en dueños de esas tierras que hasta entonces venían cultivando para el beneficio de los grandes hacendados. Sobre ello, en su tesis doctoral titulada *La lógica de las crisis políticas: los golpes de Estado de 1968 y 1992 en Perú* (2008), Fernando Elche Díaz refiere que “los conflictos más importantes tienen lugar fuera del ámbito laboral, en espacios organizativos marginales y confinados dentro de límites regionales, donde se superponen luchas agrarias por el control de la tierra con frágiles focos guerrilleros” (p. 82). De esta manera, Belaúnde tendría que haber sido, como lo habían esperado los altos mandos de las Fuerzas Armadas, quien llevara a la praxis una reforma agraria que calmara los ánimos de la comunidad rural que, a través de protestas y revueltas organizadas, exigía la repartición igualitaria de la tierra para terminar con la dependencia gamonal. No obstante, la oposición que tuvo Belaúnde desde el Congreso, por parte de la coalición APRA-UNO, conllevó a que su proyecto reformista fuera mediocre e infructuoso (Quiroz, 2013). Así, su gobierno solo llegó a representar realmente un proyecto de “modernización incumplida” (Carrillo, 2010, p. 58), en tanto su política iniciática de cambio radical derivó en una actitud política moderada que, por un lado, lo hacía postergar las reformas prometidas (como el proyecto de estatización de los hidrocarburos) y, por otro, lo llevaba

a generar incertidumbre en la inversión privada, que se caracterizó por ser inestable durante el tiempo que duró su mandato (Zegarra, 2020). Al mismo tiempo, los movimientos insurgentes se fueron afianzando en la zona del Ande hasta formar grupos cohesionados de poder⁵.

1.1.1.- La situación económica

En relación con la situación económica por la cual atravesó el Perú en aquellos años, la característica que resalta es la inestabilidad⁶. Para entender de un modo más claro dicha condición, es importante precisar que, en los gobiernos de Manuel Odría (1948-1956) y de Manuel Prado (1956-1963), la economía había experimentado un crecimiento sostenible sobre la base de la práctica del libre mercado (Zegarra, 2020). En ese crecimiento influyeron factores externos como la guerra de Corea (1950-1953) y el contexto de posguerra, los cuales suscitaron un alza en la demanda de productos de exportación, principalmente, los provenientes del agro. No obstante, a pesar de esa bonanza, no hubo una correcta distribución de la riqueza. Al respecto, Luis Felipe Zegarra (2020) sostiene:

...aunque las políticas económicas fomentaron la inversión y el crecimiento económico, no solucionaron el grave problema de la desigualdad de la riqueza y no fueron por lo tanto sostenibles en el tiempo. De acuerdo con estimaciones de [Richard] Webb, el Perú tenía un grado extremo de desigualdad en 1961. El 10% más rico recibía más del 49% del ingreso nacional (porcentaje que era superior al observado en otros países de la región), mientras que el 10% más pobre recibía solamente el 1% del ingreso nacional (p. 66).

Esta irregular distribución de la riqueza acentuó aún más las diferencias existentes entre el contexto urbano y el contexto rural, lo cual, con el tiempo, haría urgente la

⁵ Respecto a ello, Hélan Jaworski (1977) cuenta cómo “La derecha informó ampliamente sobre las *invasiones* en sus periódicos y clamó desde estos y desde el Congreso por una rápida represión, acusando al gobierno de procomunismo y debilidad” (p. 32).

⁶ Gonzalo Pastor (2020) indica que “los déficits fiscales y de balanza de pagos fueron una constante durante 1963-1968” (p. 316).

implementación de reformas que tuvieran como objetivo impedir que el país sufriera una crisis social mucho más grave. Sobre la base de esta urgencia es que debe comprenderse la coyuntura correspondiente a los años conformados por el primer gobierno de Fernando Belaúnde.

Los primeros años de gobierno belaundista se caracterizaron por coincidir con una relativa bonanza económica que se sostuvo, sobre todo, en las exportaciones de cobre⁷ y de harina de pescado⁸ (Jaramillo & Huamán, 2020). Esto impulsó, por parte del Gobierno, un programa de construcción de obras de diversa índole — “construcción de carreteras, puertos y aeropuertos, viviendas económicas, trabajos de riego y recuperación de tierras, salud pública y educación” (Pastor, 2020, p. 316) — que no tardaría en propiciar, poco tiempo después, un déficit fiscal como consecuencia de que no llegó a tener como soporte el proyecto de reforma tributaria que Belaúnde había concebido, pero que no pudo materializar a raíz de la férrea oposición que tuvo por parte del Congreso. A ello se sumó la progresiva desvalorización, en el mercado internacional, de las exportaciones debido al fin de la guerra de Corea y al proceso de reconstrucción europea (Zurrón, 2019), lo cual generó un aumento de la deuda externa que el fallido plan de industrialización por sustitución de importaciones no pudo solventar⁹. Finalmente, y aun cuando en los primeros tres años del gobierno belaundista la economía se caracterizó por ser estable, el

⁷ Respecto a otros minerales, Miguel Jaramillo y Rosa Huamán (2020) sostienen que “empiezan a encontrar un techo en su expansión; el problema básicamente era el agotamiento de los yacimientos pequeños y el fracaso en el hallazgo de nuevos yacimientos” (p. 253).

⁸ Manuel Jaramillo y Rosa Huamán (2020) afirman lo siguiente “De hecho, su exportación fue tal que permitió mantener la balanza comercial mientras los demás sectores productivos sufrían el proceso de estancamiento ya descrito” (p. 253). Por su parte, Luis Felipe Zegarra (2020) sostiene que “Las exportaciones de harina de pescado crecieron en 76% [...] superando a las exportaciones agrícolas en 1965, algo que nunca antes había ocurrido” (p. 73).

⁹ Respecto a ello, Gonzalo Pastor (2020) brinda la siguiente aclaración: “Fernando Belaunde Terry, cuyo paradigma ideológico daba un mayor énfasis a la aceleración de la inversión pública y la industrialización en relación con el de la administración Prado, asumió el poder cuando la inflación había llegado a una zona de peligro (7% anual en 1962-1963) y el ahorro privado estaba disminuyendo rápidamente” (p. 311).

Perú llegaría a experimentar un proceso de inflación debido, principalmente, al aumento excesivo del gasto público y al incremento de la deuda externa¹⁰ (Pastor, 2020).

Otro factor determinante que produjo esa inestabilidad económica fue el temor que causó en muchos inversionistas privados la política intervencionista de Belaúnde¹¹. Hubo, por parte del Estado, un control sobre los precios y el tipo de cambio que hizo que muchas personas desistieran de llevar a cabo algún emprendimiento. Del mismo modo, la medida gubernamental consistente en apoyar la industria nacional por medio de subsidios y aranceles regulados no dio fruto, ya que “terminó, en muchos casos, protegiendo el sostenimiento de empresas ineficientes y poco competitivas, a costa de un crecimiento en el gasto fiscal subsidiado, para variar, con préstamos de bancos extranjeros” (Jaramillo & Huamán, 2020, p. 252). Precisamente fue esa baja competitividad productiva lo que hizo que el ya mencionado proyecto de industrialización por sustitución de importaciones fracasara, en la medida en que no brindó las garantías necesarias para aquellos inversionistas que no confiaban plenamente en la estabilidad de un mercado auto dependiente, muy distinto al instaurado por la política económica llevada a cabo en los dos gobiernos anteriores, centrada en el libre mercado.

Sumado a todo ello, existía también el problema de la tierra. En la Sierra, gran parte de los suelos cultivables pertenecía a terratenientes, quienes carecían del conocimiento adecuado para trabajarlos correctamente sobre la base de técnicas modernas (a diferencia de los propietarios de las tierras de cultivo¹² ubicadas en la Costa, quienes

¹⁰ Luis Pastor (2020) atribuye estos desbalances a la “poca estima [de Belaúnde] por las cuestiones de equilibrio macroeconómico” (p. 316).

¹¹ Carlos Parodi (2020) refiere que “la inversión privada (...) declinó entre 1962 y 1967”. Todo lo contrario había ocurrido en el gobierno de Manuel A. Odría en el que la inversión privada creció debido a que se favoreció el libre mercado (Pastor, 2020). De este modo, Odría favoreció a los grandes exportadores y a las empresas extranjeras que controlaron la casi totalidad de yacimientos de minerales. Se propició, por ende, una política exportadora que en el contexto de la Guerra Fría resultó favorable para las arcas del Estado. Ello, obviamente, no garantizó una descentralización equitativa de la riqueza.

¹² La mayor parte de estas tierras se destinó a la producción de algodón y caña de azúcar — los cuales se constituyeron como bienes de exportación —, en desmedro de productos destinados al consumo interno, los cuales, debido a ello, tuvieron que ser importados.

sí tenían dicho conocimiento y lo aplicaban). Ante este problema, se originaron diversos movimientos de protesta por parte del campesinado¹³. Estos reclamos derivaron en la ocupación de algunas haciendas por parte de campesinos insurgentes, lo cual hizo que instituciones como la Iglesia y las Fuerzas Armadas consideren que era urgente reestructurar el régimen de propiedad aplicado en el agro, aun cuando los grandes hacendados no estuvieran dispuestos a acatar las nuevas medidas¹⁴.

Todos esos factores derivaron en una desestabilización del erario nacional, lo cual hizo que entre 1963 y 1967 el país sufra una seguidilla de déficits fiscales (Zegarra, 2020).

1.1.2.- Las migraciones del campo a la ciudad

“Sobre las colinas de arena / los Bárbaros del Sur y del Oriente
han construido / un campamento más grande que toda la ciudad,
y tienen otros dioses. / (Concierta alguna alianza conveniente.)”

Antonio Cisneros, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*

Desde la década de 1920, precisamente a partir de los primeros años del segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), se fue produciendo en Lima un incremento paulatino de la población debido a la llegada de migrantes provenientes, principalmente, de la Sierra (Coronado, 2006). Este aumento demográfico, que desde el gobierno de Manuel Odría¹⁵ se fue haciendo más intenso, fue impulsado por una serie de factores como la cada vez

¹³ Como el encabezado por Hugo Blanco (1934) en el Cusco, quien lideró un movimiento campesino organizado sobre la base de un sindicato. Movimiento que llegó, incluso, a batallar contra las fuerzas policiales, con muertos y heridos como resultado de los enfrentamientos.

¹⁴ Nelson Manrique (2020) afirma que el período que se extiende de 1956 a 1964 estuvo “marcado por la más grande movilización campesina de la era republicana, bien caracterizado por el grito de los campesinos cusqueños que ocupaban las haciendas, ¡Tierra o muerte!, y el segundo, que comprende el estallido de las guerrillas de 1965 y su represión” (p. 159).

¹⁵ Cabe mencionar que en el período gubernamental conocido como el “Ochenio” (1948-1956) se redujo la tasa de mortalidad infantil, se mantuvo la tasa de natalidad y en el sector salud se controlaron diversas enfermedades infecciosas (Zurrón, 2019).

mayor escasez de tierras agrícolas¹⁶ generada por un aumento demográfico rural¹⁷, el agotamiento de muchos terrenos de cultivo, la ausencia de un plan de modernización en las zonas andinas — en las que aún se mantenían “métodos atrasados de cultivo” (Jaworski, 1977) —, así como la carencia de oportunidades de progreso en las regiones ajenas al contexto urbano. Precisamente los proyectos de urbanización y modernización que eran desarrollados en las ciudades fue lo que atrajo a una gran masa de migrantes que quería trastocar esa situación de dependencia en la que vivían bajo el régimen gamonal, el cual tendía a explotarla sin darle la más mínima esperanza de solvencia económica. Ello se produjo a pesar de la llamada Ley del Yanacónaje, que el presidente Luis Bustamante y Rivero había promulgado en 1947 y que exigía al hacendado el cumplimiento de dos preceptos: darle al campesino una remuneración por su trabajo y permitirle vivir dentro del feudo sin posibilidad de ser desalojado (Jaworski, 1977). No obstante, en gran parte de la Sierra, eran los terratenientes los que detentaban el poder político y económico, razón por la cual esa ley no llegó a ser respetada.

Asimismo, la ampliación de la red vial dio un mejor acceso hacia las zonas urbanas e hizo que muchas personas se aventuren a dirigirse a la capital y a otras ciudades costeras¹⁸ en busca de oportunidades (Parodi, 2020). Dos factores que también hicieron posible la realización de estos movimientos migratorios fueron la llegada de diarios capitalinos a las zonas rurales y el uso cada vez mayor de la radio como medio informativo (Matos, 1959). Ambos elementos hicieron que los habitantes del espacio rural se enteren de los beneficios que podían obtener si vivían en la capital, como el

¹⁶ Nelson Manrique (2020) afirma, al respecto: “Para los años sesenta, la agricultura era, pues, incapaz de generar divisas, proveer productos alimenticios a bajos precios, aportar mano de obra calificada y ampliar el mercado interno” (p. 173).

¹⁷ Según informe de José Matos Mar (1990), el censo de 1961 mostró que las mujeres campesinas tenían un promedio de 5.5 hijos (p. 17).

¹⁸ Matos Mar (1959) afirma que “los estudios realizados en las barriadas de Lima nos ponen a la vista la gama de variantes de este proceso migratorio. Los núcleos principales de atracción son las ciudades de Piura, Chiclayo, Chimbote, Huacho, Lima, Ica y Tacna” (p. 5).

conseguir una mejor atención médica y tener acceso a una educación de calidad¹⁹. De este modo, si en 1940 Lima tenía poco más de medio millón de habitantes, para 1965 llegó a superar los dos millones. No obstante, los migrantes, instalados ya en la capital, no tardaron en descubrir que Lima era un contexto que en ciertos aspectos se podía concebir como peor en comparación con aquel que ofrecía el campo. El analfabetismo²⁰, el monolingüismo de los quechua hablantes y los prejuicios raciales hicieron que muchos migrantes sufran la exclusión por parte de una Lima conservadora que les adjudicó, desde el principio, un carácter marginal. Fue así que toda esa población migrante, que ya desde la época correspondiente al gobierno odriista había dado inicio a la invasión de las zonas periféricas de Lima²¹, se vio en la necesidad de organizarse sobre la base de modelos comunitarios propios de la Sierra, formando así las denominadas “barriadas”, en las que, según palabras de José Matos Mar (1990), se reprodujeron “formas de organización comunales” (p. 18). En efecto, la población migrante trajo consigo una serie de hábitos y tradiciones que hasta ese momento habían sido exclusivos del contexto andino. En relación con las “barriadas”, Ríos Valdiviezo (2015) sostiene que “Debido a este acelerado crecimiento y a la imposibilidad de satisfacer toda la demanda generada por la migración interna, se originaron las barriadas, y muchos de los solares ubicados en el Centro Histórico aumentaron de densidad, ocasionando hacinamiento” (p. 85). Se produjo, de este modo, una transformación de la fisonomía de Lima, en el sentido de que muchas áreas que antaño se caracterizaron por estar inhabitadas (generalmente, por tratarse de lugares inhóspitos) se fueron convirtiendo en lugares superpoblados.

¹⁹ Para tener una idea más clara del impacto migratorio de esa época, consideremos que en 1961 el censo arrojó una población migrante de 1 237 000 personas (casi el 13% de la población peruana de ese entonces), de la cual el 64,6% arribó a la capital.

²⁰ Matos Mar (1990) refiere que “según el censo de 1940 el analfabetismo afectaba al 57% de los adultos peruanos y un 35% no hablaba ni entendía castellano” (p. 16).

²¹ Roger Santiváñez, en su artículo “Migración interna y poesía en el Perú (1960-2000)” (2017), cita unas palabras de Matos Mar, en torno a cómo, en 1946, la toma del cerro San Cosme fue “la primera que causó gran impacto en la opinión pública y constituyó el primer caso de invasión de la propiedad privada por un organizado movimiento masivo” (párr. 2).

Este aumento demográfico limeño, sumado a la marginalidad padecida por los migrantes, hizo que muchos de estos sufran los efectos del desempleo, lo cual les impidió costear los servicios básicos que se requerían para vivir en la capital. De esta manera, la desocupación y la necesidad propiciaron un flujo económico basado en la informalidad.

Es importante considerar, asimismo, el aliciente que representó la oferta existente en el sector educativo, el cual tuvo en la capital un auge que no llegó a verse en otras ciudades. Carlos Parodi (2020) sostiene que “entre 1960 y 1966, la proporción del gasto público destinado a educación pública aumentó hasta representar casi la tercera parte del total” (p. 436). Para ello, fue clave la Ley 13417 aprobada por el Parlamento en 1960, en vista de que impulsó la construcción de escuelas y universidades. Esto produjo que muchos jóvenes de las zonas andinas y de otras ciudades costeras decidieran trasladarse a Lima en busca de un mejor futuro²². Según Elena Zurrón (2019), en aquellos años empezó a manifestarse una “idea creciente entre ellos de que acceder a la universidad y estudiar una carrera superior era una manera de ascenso social y económico” (p. 27). Podemos hacer alusión aquí, a modo de ejemplo, de lo ocurrido con Marco Martos. Según él mismo refirió en una entrevista concedida a Jaime Cabrera Junco (2014) para el canal de YouTube *Lee por Gusto*, llegó a Lima debido a que “en Piura no había universidad” (6m41s). Ello nos lleva a pensar que, al igual que Martos, muchos jóvenes vieron en Lima una presencia de oportunidades que no podían encontrar en sus lugares de origen.

Se podría afirmar, entonces, que si tuviéramos que establecer una causa principal que impulsó aquel proceso migratorio, fue esa la existencia en aquellos años de una política centralista que hizo de Lima un lugar privilegiado, en tanto podía uno encontrar en ella el acceso a servicios que en otras partes del Perú eran inexistentes.

²² Luis Felipe Zegarra (2020) afirma que “el financiamiento estatal de universidades aumentó de 257 millones de soles en 1963 a cerca de 1000 millones en 1967” (pp. 71-72).

1.2.- La generación del 60: la aparición de un nuevo sentir poético

“Generación del 60” es el nombre con el que la crítica engloba a aquel grupo de jóvenes poetas que aparecieron en la escena literaria peruana durante los años que oscilan entre 1960 y 1970. Estos poetas, limeños en su mayoría y nacidos la mayor parte de ellos en los primeros años de la década de los 40, compartieron la experiencia de vivir y ser testigos de una serie de acontecimientos nacionales e internacionales que, en mayor o menor medida, influyeron en la forja de su visión del mundo y definieron los temas en torno a los cuales escribieron sus primeros textos literarios. No obstante, cabe reflexionar, en primer lugar, en torno al concepto de “generación”, en vista de que es una categoría que ha sido objeto de múltiples discusiones (Lecardi & Feixa, 2011) y que, por lo tanto, es importante precisar antes de dar a conocer los nombres de los poetas que integraron este grupo generacional.

1.2.1.- Sobre el concepto *generación*

Mucho se ha discutido en torno al concepto de *generación*. Desde los años correspondientes a la década de los 20 hasta nuestros días, pensadores como José Ortega y Gasset, Karl Mannheim, Zygmunt Bauman, entre otros, han reflexionado en torno a dicha categoría con la intención de establecer límites precisos para su definición. Bauman (2007), por ejemplo, sostiene “que las fronteras que separan a las generaciones no están ni pueden estar claramente definidas, que no pueden dejar de ser ambiguas y que no pueden pasarse por alto, menos aún ignorarse” (p. 112). De esta manera, afirma que es importante pensar en las generaciones no como grupos “que se sucedan, sino que se superpongan en el tiempo” (p. 111). Este punto de vista resulta importante en la medida que nos permite concebir a una generación no desde la perspectiva de una mirada

excluyente, sino bajo una mirada ecléctica y que, lejos de caracterizarse por tener límites definidos, es capaz de formar vasos comunicantes con grupos que han adoptado estéticas precedentes. De este modo, por ejemplo, podemos comprender por qué un poeta como Arturo Corcuera ha sido adscrito tanto en la Generación del 60 (Zurrón, 2019) como en la generación del 50 (Gutiérrez, 2019). Por otro lado, Karl Mannheim (1993) concebía la noción de *generación* como el colectivo formado por personas que, si bien experimentan los mismos acontecimientos históricos, pueden o no conformar un conjunto cohesionado en cuanto a cosmovisión se refiere. Mannheim, de este modo, consideraba, asimismo, la particularidad del mundo interno de cada uno de los artistas contemporáneos entre sí. Polemiza, de ese modo, con la idea preconcebida de que una generación debía, necesariamente, sostenerse sobre un único soporte teórico-estético. Cabe mencionar, no obstante, que siempre puede darse la posibilidad de que aquel grupo de artistas contemporáneos entre sí decidan, conscientemente, adscribirse a una única estética de manera uniforme; no obstante, ello no sería, para Mannheim, un requisito necesario para su constitución como grupo generacional. Así, “La posición generacional está siempre presente como posibilidad. Trata constantemente de realizarse, pero no en el elemento del 'espíritu del tiempo' en general, sino siempre en las corrientes concretas que en cada caso existen” (Mannheim, 1993, p. 238). Esta concepción de lo generacional explica por qué, dentro de la denominada generación del 60, hubo quienes optaron por seguir una estética moderna (como Mirko Lauer y Rodolfo Hinostroza), mientras otros evitaron romper lazos con la tradición (como Juan Ojeda y Marco Martos). La generación del 60 no fue, por lo tanto, una generación cohesionada en la medida en que sus miembros no optaron por adscribirse a una estética única. Otro aporte fundamental en torno a la discusión generacional lo dio José Ortega y Gasset en su libro *El tema de nuestro tiempo* (1923), en el que anota lo siguiente:

Una generación es una variedad humana, en el sentido riguroso que dan a este término los naturalistas. Los miembros de ella vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. Desde ese marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple, hasta el punto de que, habiendo de vivir los unos junto a los otros, a fuer de contemporáneos, se sienten a veces como antagonistas. Pero bajo la más violenta contraposición de los *pro* y los *anti* descubre fácilmente la mirada una común filigrana. Unos y otros son hombres de su tiempo, y por mucho que se diferencien, se parecen más todavía (pp. 49-50).

El filósofo español sostuvo, así, que una generación debe ser concebida como un grupo de personas que, respecto a alguna herencia cultural heredada, pueden reaccionar de dos maneras: continuando con el desarrollo de dicha herencia, con el objetivo de afianzarla, o negándola para proponer otros caminos. De este modo, a pesar de los diferentes (y en ciertos casos, antagónicos) puntos de vista que pueda haber entre sus miembros, un grupo generacional existe en tanto todo ese conjunto de reacciones, por más variopintas que puedan ser, nacen como respuestas frente a acontecimientos y vivencias compartidas.

Es en relación con este punto que debemos comprender los mecanismos que definen a la llamada generación del 60. Sus integrantes se caracterizaron precisamente por exhibir distintas reacciones y tomar diversas posturas frente a la tradición heredada y frente a los sucesos históricos que les sirvieron de contexto. No obstante, a pesar de dicha falta de convergencia, los del 60 fueron personas determinadas por su tiempo y, por ende, sus lecturas de la realidad estuvieron subordinadas al influjo de aquel. El crítico literario Óscar Araujo León, en su libro *Como una espada en el aire* (2000), dedicado a la generación del 60, tuvo en consideración esas mismas reflexiones al afirmar que “la dinámica de una generación literaria se desarrolla entre escritores que comparten vivencias e ideales, motivados por los mismos hechos históricos y por lecturas e influencias estéticas similares” (p. 15). En efecto, una particularidad importante de los poetas del 60 fue el haber compartido experiencias históricas relevantes, sobre todo

aquella conformada por la Revolución cubana, quizá la más determinante. Ello se produjo en un tiempo en que la lírica experimentaba, a su vez, transformaciones notables en cuanto a registros estéticos se refiere.

De este modo, la generación del 60 debe ser entendida sobre la base de estos tres parámetros:

1. Como un grupo en el que hubo quienes rompieron con la poesía tradicional y quienes decidieron, sin negar lo moderno, mantener lazos con la tradición.
2. Como un grupo disímil y abierto a influencias, en tanto cada uno de sus miembros se caracterizó por seguir una estética personal y dispuesta a dejarse influenciar por registros poéticos nuevos. No fue, por ende, un grupo que se adscribió a una estética definida y unívoca.
3. Como un grupo que, a pesar de sus diferencias, forma una generación en la medida en que — cada uno desde un enfoque personal — sus miembros reaccionaron frente a las mismas experiencias sociales y culturales.

A modo de información adicional, es importante conocer también que, en tomo a esta generación, el sociólogo Eduardo Arroyo Laguna (2017) prefiere llamarla generación del 59, a raíz del gran impacto que tuvo sobre sus miembros la Revolución cubana. Vemos, en ello, la intención de conceptualizar una etapa literaria tomando como referencia la relevancia que tuvo sobre ella un acontecimiento histórico significativo. Por otro lado, el poeta Antonio Cillóniz de la Guerra (2018), integrante de esta generación, afirma que lo más acertado sería hablar de una generación del 68, debido a los efectos culturales e históricos que generaron dos acontecimientos ocurridos en 1968, a saber: el Mayo francés y la Primavera de Praga. Vemos, nuevamente, la intención de enmarcar una

etapa según la relevancia generada por los acontecimientos más significativos de la época²³. Finalmente, respecto a esta reflexión en torno a la noción generacional, Elena Zurrón, en su tesis doctoral titulada *Poetas peruanos de la Generación del 60* (2019) sostiene que “las personas que han nacido en un lapso de tiempo de quince años pertenecen a un mismo entorno económico, social, político y cultural y, por lo tanto, a la misma generación” (p. 24). Tomando como referencia esta última idea, se ha elaborado un cuadro en el que se presentan los nombres de los poetas que integraron esta generación, desde los nacidos en 1933 hasta los nacidos en 1947 (los cuales conforman, exactamente, un período de quince años). Aparte de los nombres y de los años de nacimiento, se ha registrado la universidad de procedencia y el nombre y año de publicación de sus primeros poemarios. El dato relacionado con la universidad de procedencia es importante en tanto ha sido motivo de discusión en lo que respecta al estudio de esta generación. Washington Delgado y Fernando Tola de Habich, por ejemplo, sostuvieron que fueron los jóvenes poetas de la Pontificia Universidad Católica (Javier Heraud, Antonio Cisneros, Luis Hernández, Marco Martos) los primeros en cuestionar la poética tradicional y postular una nueva propuesta poética tomando como base la poesía anglosajona²⁴. Tola de Habich (2000) afirmó, incluso, que fue “la Universidad Católica la encargada de aportar los poetas claves de la Generación del 60” (p. 231). En cambio, Pedro Morote y el propio Marco Martos (a pesar de su filiación inicial con la Universidad Católica) arguyeron que San Marcos fue la cuna de esa generación. Martos, en una entrevista concedida a Mito Tumi (2017), afirma que “En ese momento los poetas del 60 eran otros, eran los de San

²³ Cillóniz afirma, también, que otra razón por la que denomina a dicha generación con el nombre de generación del 68 se debe a que, según su punto de vista, solo fueron cuatro los libros que él considera los pilares de la poesía publicada en los años 60, los cuales fueron publicados entre 1964 y 1968. Estos libros son *Consejero del lobo* (1964), de Rodolfo Hinostroza; *Las constelaciones* (1965), de Luis Hernández; *Verso vulgar* (1968), de su autoría y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), de Antonio Cisneros.

²⁴ En el caso de Heraud, por ejemplo, su conocimiento del inglés le permitió acercarse de un modo más directo a esta poesía.

Marcos, no los de la Católica” (p. 97). Por su parte, Morote (2000) sostiene “que el grupo que constituyó la viga maestra de la llamada Generación del 60 surgió en la Universidad de San Marcos” (p. 238). A raíz de estos puntos de vista, resulta, entonces, importante adjuntar el dato que hace referencia a la universidad de la cual estos poetas procedieron.

Asimismo, se han registrado los nombres de tres poetas mujeres (Carmen Luz Bejarano, Rosa del Carpio y Rosina Valcárcel), lo cual contradice la afirmación que hizo Óscar Araujo León, quien en su libro *Como una espada en el aire* (2000) sostiene que Carmen Luz Bejarano fue la única poeta del grupo. Cabe mencionar también que entre los nombres que aparecen en la lista, figuran los de autores que, por diversos motivos, han realizado su obra fuera del Perú, como son los casos de Antonio Cillóniz y Leopoldo de Trazegnies. Por último, en esta lista se hace justicia a aquellos poetas cuyas obras han ido siendo olvidadas con el paso del tiempo (como es el caso de Santiago Aguilar y Hernando Núñez), pero que, al igual que los poetas consagrados del grupo, merecerían ser reconocidos y estudiados.

Se presenta, a continuación, la lista:

Tabla 1			
En la siguiente tabla se muestra el nombre, año de nacimiento y la universidad de procedencia de los poetas que integraron la generación del 60, así como el título y año de publicación del primer poemario que cada uno publicó.			
Poeta	Año de nacimiento	Universidad de procedencia	Año de publicación del primer libro
Carmen Luz Bejarano (Arequipa)	1933	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Abril y lejanía</i> (1960)

Livio Gómez (Áncash)	1933	Pontificia Universidad Católica del Perú	<i>Infancia del olvido</i> (1960)
Rosa del Carpio (Lima)	1933	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>La conquista del trigo</i> (1964)
Pedro Gori (Iquitos)	1934	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Poesía de emergencia</i> (1961)
Arturo Corcuera (La Libertad)	1935	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Noé delirante</i> (1963) * En 1953 publicó un poemario titulado <i>Cantoral</i> , que, no obstante, se inscribe – por su estética – dentro de la poesía generacional de los 50.
Reynaldo Naranjo (Lima)	1936	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Junto al amor</i> (1961)
Manuel Pantigoso (Lima)	1936	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Salamandra de hojalata</i> (1977)

			* Si bien su primer poemario sale a la luz en la década del 70, se considera a Pantigoso como parte de la Generación del 60 debido a que participó activamente en las actividades llevadas a cabo por el grupo.
Mario Razzeto (Lima)	1937	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>En alas de la paz</i> (1963)
César Calvo (Lima) ²⁵	1940	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Poemas bajo tierra</i> (1961)
Carlos Henderson (Callao)	1940	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Los días hostiles</i> (1965)
Santiago Aguilar (La Libertad)	1940	Universidad Nacional de Trujillo	<i>Tinieblas elegidas</i> (1964)

²⁵ Se piensa, comúnmente, que Calvo nació en Iquitos; no obstante, él mismo confirmó en una entrevista, que le hizo Nicolás Yerovi en 1983, que nació en Lima. Haciendo uso de su típico juego de palabras sostuvo: “Físicamente nací en Lima, pero realmente nací en Iquitos” (Yerovi, 2000, p. 261).

Manuel Ibáñez Rosazza (Lima)	1940	Universidad Nacional de Trujillo	<i>Cotidiano es el viento</i> (1963)
Winston Orrillo (Lima)	1941	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>La memoria del aire</i> (1965)
Rodolfo Hinostraza (Lima)	1941	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Consejero del lobo</i> (1965)
Luis Hernández (Lima)	1941	Pontificia Universidad Católica del Perú	<i>Orilla</i> (1961)
Germán Carnero Roqué (México)	1941	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Ese cantar de alondra</i> (1962)
Hildebrando Pérez Grande (Lima)	1941	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>El sueño inevitable</i> (1963)
Juan Cristóbal (Lima)	1941	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Cantual</i> (1963)
Fernando Tola de Habich (Lima)	1941	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Canción de amor</i> (1968)

Leopoldo de Trazegnies Granda (Lima)	1941	Universidad Complutense de Madrid	<i>En un diminuto mar del infinito</i> (1962) * Publicado en Madrid.
Antonio Cisneros (Lima)	1942	Pontificia Universidad Católica del Perú	<i>Destierro</i> (1961)
Javier Heraud (Lima)	1942	Pontificia Universidad Católica del Perú	<i>El río</i> (1960)
Marco Martos (Piura)	1942	Pontificia Universidad Católica del Perú	<i>Casa nuestra</i> (1965)
Julio Ortega (Casma)	1942	Pontificia Universidad Católica del Perú	<i>De este reino</i> (1964)
Luis Enrique Tord (Lima)	1942	Pontificia Universidad Católica del Perú	<i>Al dios desconocido</i> (1962)
Edgardo Tello (Lima)	1942	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Las puertas de la esperanza</i> (1970) * Publicado de manera póstuma.

Julio Nelson (Iquitos)	1943	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Tierra de anhelo</i> (1965)
Manuel Morales (Iquitos)	1943	Universidad Nacional Federico Villarreal	<i>Poemas de entrecasa</i> (1969)
Hernando Núñez (Lima)	1943	Pontificia Universidad Católica	<i>El sello de la luna</i> (1986) * Poemario póstumo publicado por su familia. El poeta, quien se suicidó en 1983, no llegó a publicar en vida.
Juan Ojeda (Chimbote)	1944	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Ardiente sombra</i> (1963)
Raúl Bueno (Arequipa)	1944	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Viaje de Argos y otros poemas</i> (1964)
Antonio Cillóniz de la Guerra (Lima)	1944	Universidad Complutense de Madrid	<i>Verso vulgar</i> (1968) * Publicado en Madrid.

			* Considerado por la crítica como “poeta insular”.	
Elqui Burgos (Cajamarca)	1946	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Cazador de espejismos</i> (1974) * Si bien su primer libro se publicó en la década de los setenta, Burgos se vincula a la actitud generacional de los sesenta.	
Guillermo Chirinos Cuneo (Callao)	1946	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Idiota del Apocalipsis</i> (1967)	
Rosina Valcárcel (Lima)	1947	Universidad Nacional Mayor de San Marcos	<i>Sendas del bosque</i> (1966)	
Mirko Lauer (Checoslovaquia [hoy, República Checa])	1947	Pontificia Universidad Católica del Perú	<i>En los cínicos brazos</i> (1966)	
Omar Aramayo (Puno)	1947	Universidad Nacional de San Agustín	<i>Aleteos al horizonte</i> (1963)	

Abelardo Sánchez León (Lima)	1947	Pontificia Universidad Católica del Perú	<i>Poemas y ventanas cerradas</i> (1969)
---------------------------------	------	--	--

Podemos ver, en este cuadro, cómo la mayoría de poetas de la Generación del 60 tuvo como alma máter la universidad San Marcos. Veintidós de los poetas mencionados procedieron de esta casa de estudios frente a diez que pertenecieron a las aulas de la universidad Católica. Hemos visto también que, de todos los poemarios mencionados, tres fueron publicados en 1960, el año que da inicio a la década. Entre ellos, se ubica *El río*, perteneciente a Javier Heraud. Hay un consenso casi unánime en considerar a este poeta como el iniciador de la generación del 60. *El río* significó, precisamente, la aparición de una estética poética distinta en la escena literaria peruana, diferente de aquella que había definido la poesía hecha por la generación precedente. Al respecto, Fernando Tola de Habich (2000) sostuvo lo siguiente: “Cuando la Generación del 60 se hallaba encaminada, al inicio en sus primeros pasos, a ser un apéndice de la del 50, surgió Javier Heraud” (p. 232), afirmando luego que la importancia de Heraud radicó en aportar una técnica diferente y peculiar que habría de servir para que sus compañeros generacionales marquen sus distancias respecto al registro poético de los del 50. Por su parte, Leonidas Cevallos (1967) afirmó que luego de la publicación de *El río*, “se sucedieron una infinidad de libritos y plaquetas que se ha llevado el viento”, hasta 1964, en que aparecen libros que ya “muestran un trabajo sólido” (p. 9). Con ello, también da a entender que considera al primer libro heraudiano como el que inauguró la propuesta estética generacional del 60.

Volviendo al tema relacionado al concepto de *generación*, es importante, entonces, concebir el carácter generacional de los jóvenes poetas de los años sesenta como la

pertenencia a un período en el cual compartieron, cada uno a su modo, la experiencia de vivir cada uno de los acontecimientos históricos nacionales e internacionales que se produjeron en aquellos años. Resulta válido sostener esta idea, a pesar de que Rodolfo Hinostroza, uno de los poetas más representativos de esta generación, llegó a afirmar que la postura de la crítica orientada a catalogarlos como una generación ha sido errónea. Al respecto, en las palabras que llegó a registrar en *Los nuevos*, la antología realizada por Leonidas Cevallos en 1967 — que, según consideran Marco Martos y Mito Tumi, es el libro que consolidó la idea de una Generación del 60 (Tumi, 2017) — afirmó lo siguiente:

Se habla de “Generación”, y más aún, se nos pone un número: 60. pero nadie se ha puesto a buscar lo que es afín a este grupo heterogéneo de escritores. ¿Mi opinión? Nada. en principio, hablar de “Generación” huele a Ortega y Gasset, a 98 y 27 en España. De ahí que alguien coligió que debía de haber una generación del 60. falso [sic]. Pura habladuría. (párr. 17).

Tal y como hemos visto, contrariamente a lo dicho por Hinostroza, no es necesario que los miembros de una generación, para ser considerados como tal, deban coincidir en intereses estéticos o estilísticos. Basta con haber vivido, cada uno a su manera, las mismas experiencias histórico-culturales que fueron determinantes para el contexto en el cual construyeron sus obras. De allí que Pedro Morote (2000) afirme que la generación del 60 no fue “un grupo cohesionado y homogéneo, sino conformado por individualidades y grupos disímiles” (p. 241), puesto que no existió entre estos poetas la voluntad por cultivar una estética definida, sino que se mantuvieron fieles a aquellas estéticas que concebían como las más adecuadas al momento de hacer poesía.

Podemos remitirnos aquí a las palabras dichas por Sonia Luz Carrillo (2010), quien afirma que “La poesía emerge de una realidad condicionada por el absoluto de una etapa y también por anteriores textos constituidos en un cuerpo de creación — líneas y tradiciones simbólicas — con las que los creadores dialogan” (p. 58). En efecto, la poesía surgida en la década de los 60 no pudo escapar del influjo de los acontecimientos

socioculturales que se gestaron en aquellos años — caracterizados en su mayoría por su carácter contestatario, tanto en el ámbito social como en aquel conformado por el arte en general —, ni de la influencia ejercida por la estética de los poetas de la generación anterior.

1.2.2.- Características de la poesía del 60

Leonidas Cevallos, en el prólogo escrito para su antología *Los nuevos*, publicada en 1967, se pregunta en torno a las características que definen a esa poesía surgida en los años 60. Sostiene, al respecto, que la poesía realizada por aquel grupo de jóvenes que se fue consolidando en la escena literaria peruana se caracteriza, a grandes rasgos, por una voluntad por desmarcarse, cada uno a su manera, de las estéticas líricas cultivadas por la generación precedente. Asimismo, refiere que “si algo los une es tratar de ajustar su creación a la nueva situación y a los problemas que suscita esta realidad” (Cevallos, 1967, p. 9), aludiendo con ello a que el único punto de coincidencia entre los jóvenes poetas del 60 era la preocupación que los embargaba por tratar de comprender y asimilar del mejor modo posible la realidad que los envolvía, lo cual los llevaba a crear una poesía cuestionadora y, a la vez, reflexiva en torno a ella.

De este modo, la intención de definir la poesía realizada en el Perú de la década de los 60 en base una perspectiva que busque la homogeneidad no sería posible, debido a que sus integrantes no siguieron, como ya se mencionó, los mismos cánones estéticos. Algunos de ellos, como Javier Heraud y Marco Martos, optaron (a pesar de ir adoptando las nuevas estéticas provenientes de la poesía anglosajona) por no desligarse del todo de la herencia lírica tradicional. En ambos se puede percibir la influencia de la literatura de lengua castellana (Fernández, 2009). Otros, en cambio, fueron “Herederos de los aportes de la poesía angloamericana” (Fernández, 2009, p. 112), como es el caso de Rodolfo

Hinostroza y Mirko Lauer, quienes desde sus primeros poemarios mostraron una intención por dejarse influenciar por la estética propuesta por la poética de corte inglés.

Podría decirse, entonces, que la poesía cultivada en el Perú de la década de los 60 se caracteriza, principalmente, por tener como soporte dos propuestas poéticas que, en más de un aspecto, podrían ser concebidas como contradictorias; a saber: la poesía de tradición hispánica (de la cual habían abrevado los poetas de la generación del 50) y la poesía en lengua inglesa, que en aquellos años iba sentando — no solo en el Perú, sino en toda Latinoamérica — las bases de un nuevo modo de hacer poesía. En relación con la primera, la influencia provino incluso de la lírica cultivada en el Siglo de Oro (que data de los siglos XVI y XVII) hasta aquella cultivada por los poetas de la generación del 27 (correspondiente al siglo XX). Respecto a la segunda, las fuentes fueron, principalmente, la poesía de Ezra Pound, T. S. Eliot²⁶ y el francés Saint John Perse.

La lírica tradicional hispánica, que hasta fines de la década del 50 se había establecido como el canon imperante en el modo de hacer poesía en el Perú, tuvo entonces que compartir el escenario con una nueva fuente de inspiración poética mucho más abierta a la experimentación y que tenía a la intertextualidad, la polifonía, la narratividad, la oralidad y al registro conversacional²⁷ entre sus variados y novedosos recursos. *Consejero del lobo* (1965), el primer libro del poeta Rodolfo Hinostroza se puede concebir, a modo de ejemplo, como una herencia directa de la estética propuesta por Saint John Perse (Fernández, 2009), pues al igual que el poeta francés, Hinostroza concebía la idea de una poesía como forma de conocimiento, tal y como podía ser la ciencia. En *El río* (1960), primer libro de Javier Heraud, se percibe, por el contrario, una marcada influencia de la poesía de los españoles Jorge Manrique, Antonio Machado y Miguel Hernández. *Casa*

²⁶ La poesía de este autor fue introducida en el Perú por Javier Heraud (Santiváñez, 2017).

²⁷ Según Roger Santiváñez (2017), fue el cubano Roberto Fernández Retamar (1930-2019) quien acuñó el término “Poesía Conversacional” en el contexto hispanoamericano, en una conferencia dada en 1964.

nuestra, de Marco Martos, es otro ejemplo de esa voluntad por mantener lazos con la tradición hispánica, en tanto se percibe en ella el influjo de aquellos tópicos que alimentaron a los poetas del Siglo de Oro (Fernández, 2009). No obstante, como ya se señaló, este afán de conservar la tradición no conlleva un rechazo de las nuevas propuestas líricas, razón por la cual el Javier Heraud de *El viaje* (1960), así como el Marco Martos de *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969) exhiben ya una mayor influencia de los nuevos recursos poéticos provenientes de la escuela anglosajona y de la poesía que autores como Nicanor Parra (Chile) y Ernesto Cardenal (Nicaragua) iban cultivando en el contexto latinoamericano. Cabe mencionar que, respecto a esto último, en palabras de Carlos Orihuela (2006), “la poesía conversacional o exteriorista de Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, José Emilio Pacheco, Roberto Fernández Retamar, Enrique Lihn y Mario Benedetti, entre otros, gozaba ya de gran difusión entre los jóvenes poetas del continente” (p. 71). A su vez, Roger Santiváñez (2017) afirma que “desde la *Antipoesía* de Nicanor Parra lanzada en 1954²⁸ y el *Exteriorismo* (1958) de Ernesto Cardenal se propagó el Coloquialismo en todo el continente” (p. 29). Es válido considerar, entonces, que, ya existiendo a nivel latinoamericano una voluntad por llevar a la praxis un nuevo modo de hacer poesía, era esperable que en el Perú los jóvenes poetas se aunaran a dicho objetivo. Por lo tanto, la lírica elaborada en el marco contextual de la generación del 60 podría ser pensada como algo que habría llegado a darse de todos modos, en tanto sus miembros (teniendo a la juventud como un pilar determinante, en tanto los jóvenes están siempre más abiertos a la recepción de influencias) se caracterizaron por tener una postura ecléctica en relación con todas aquellas propuestas de renovación lírica que venían gestándose.

²⁸ Roger Santiváñez (2012) sostiene que “El libro *Poemas y antipoemas* (1954) marcó el inicio del coloquialismo en América Latina, pero su onda expansiva se propagó [...] recién en la década del sesenta” (p. 46).

Por todo ello, toda intención de precisar las características que definieron la poesía elaborada en estos años puede ser planteada solo a grandes rasgos, debido a la diversidad y heterogeneidad de las líneas estéticas cultivadas por sus integrantes. No obstante, un aspecto crucial en el que sí hubo coincidencia entre la poética elaborada por dichos poetas fue su voluntad por nutrirse de todas aquellas influencias que pudieran asimilar, sin renegar de ninguna. Sin perder de vista esta condición, podemos ahora indicar que en un artículo titulado “Mapa de Lima en la poesía peruana 1950-2000” (2016), Carlos López Degregori, José Güich Rodríguez y Fernando Chueca mencionan como características generales de la poesía elaborada por los miembros de esta generación el uso de la “Norma conversacional, poesía anglosajona como referencia primordial, humor e ironía, antilirismo y antipoesía, pluralidad de niveles de lenguaje en el mismo texto, aprovechamiento de los desarrollos de las ciencias sociales, preocupación por lo cotidiano” (p. 31). Todos estos mecanismos, que no habían sido considerados por los poetas del 50, resultaron novedosos para los poetas del 60, quienes los utilizaron de manera recurrente.

López Degregori (2012), ratificando dichas características, sostiene lo siguiente:

Hay consenso en señalar los aportes que terminaron por convertirse en la identidad de la denominada generación del sesenta: el coloquialismo, la ironía, la narratividad, la apertura a otros referentes culturales (la poesía anglosajona, sobre todo, incorporando nuevos registros distintos a los españoles y franceses dominantes durante la primera mitad del siglo XX), la utilización de distintos discursos o niveles de habla en el poema, la fusión de lo histórico social y las experiencias individuales (p. 100).

En efecto, los del 60 edificaron una poesía a partir de voces líricas disímiles y que llegó, incluso, a mezclarse con recursos estéticos propios de otros géneros como el narrativo y el dramático, en aras de construir una poética más abarcadora y con vasos comunicantes que ampliaran el espectro temático de los poemas. Fernández Cozman

(2012) resalta, al respecto, el uso del poema-crónica — practicado por José Emilio Pacheco y Ernesto Cardenal —, un formato que será empleado “con cierta asiduidad” (p. 128) por los poetas del 60, al igual que “el registro informal que evoca la frescura de la oralidad” (p. 129). El poema-crónica posibilitará a los poetas del 60 la escritura a partir de una mirada objetiva, necesaria en tanto existe en ellos la intención de cuestionar el historicismo y la realidad envolvente. Ello, a su vez, se vio potenciado por el uso de un registro informal en la medida en que se deseaba llegar a un público amplio, por lo cual era necesario el cultivo de una poesía menos académica y más orientada a la recepción popular. Fernández Cozman (1987) afirmó, sobre ello, que en la lírica cultivada por la generación del 60 aparece por primera vez en nuestra poesía “la objetividad épica sobre la efusión lírica; la narratividad totalizante sobre la imagen notable pero un tanto aislada en el sistema lingüístico; el habla cotidiana sobre el refinamiento verbal” (p. 227). Dicha intención por aplicar la objetividad y la narratividad a lo poético (concebido tradicionalmente como un género eminentemente subjetivo) obedecía, asimismo, al afán de lograr la “integración que ansiaban resucitar Pound y Eliot” (Hinostroza, 2003, p. 11), quienes ansiaban una poesía que no solo remitiera al registro lírico y que fuera capaz de emular a los grandes poemas de la antigüedad compuestos por personalidades como Homero, Dante Alighieri y John Milton. Esta ambición llegará a su punto más álgido de la mano de Antonio Cisneros, quien en *Comentarios reales* (1964), se ocupará en establecer vasos comunicantes entre los denominados tres géneros literarios.

Es importante considerar, asimismo, lo que Maureen Ahern (una de las fundadoras de la revista *Haravec*²⁹) sostuvo en una entrevista concedida a Juan Zeballos Aguilar en el año 2003, respecto a lo que ella consideró como las dos corrientes culturales que

²⁹ Revista que llegó a publicar cinco números, entre 1966 y 1968, y que tuvo por consigna dar a conocer al lector de habla inglesa, por medio de la traducción, la poesía realizada por aquel grupo de jóvenes poetas que en aquel entonces irrumpían en el escenario literario peruano.

también influyeron notablemente en la construcción de una nueva poética en el contexto literario peruano de la década de los sesenta. Según indica, una de ellas, proveniente de Norteamérica, tuvo su base en la propuesta estética de los poetas pertenecientes al *Black Mountain School*, un grupo de jóvenes bardos salidos de las aulas del *Black Mountain Colleague* (1933-1956) que abogaron por la práctica de un arte que fuera en contra del *statu quo* artístico-cultural imperante. Ahern, en dicha entrevista, afirmó que aquellos jóvenes “Reaccionaron contra el verso cerrado de la escuela académica del *New Criticism* para proclamar una poética ‘abierta’ y ‘orgánica’ que ofrecía una vía abierta para el fluir del ser más allá del ego” (Ahern, 2003, párr. 30). Si pensamos en los poetas del 60 a partir de esta afirmación, podemos entender su voluntad por, precisamente, cultivar una poesía que no se remitiera únicamente al individuo, sino también al sentir colectivo. De allí que tuvieran a la objetividad como uno de sus recursos, en tanto aquella les permitía salir de los límites impuestos por el yo. Estos poetas pertenecientes al *Black Mountain Colleague* descartaron, a decir de Ahern, las formalidades de la métrica, la rima y los márgenes de página, en favor de una poesía que utilizara el espacio de la página en blanco con mayor libertad. La otra influencia, según Ahern, provino de Inglaterra, exactamente desde el ámbito del cine y del grupo de escritores de los años 50 que reaccionaron contra la sociedad inglesa tradicional y contra las costumbres y conceptos artístico-culturales que aquella propugnaba. Una obra representativa de esta etapa sería “*Look back in anger*” (1965), un drama escrito por John Osborne (1929-1994), que habría influido notoriamente en la formación del grupo de jóvenes intelectuales conocido como los *Angry young men*, quienes, a través de sus libros, se manifestaron en contra de la tradición imperante construida por una clase media y alta a las que definían como “hipócritas” y “acartonadas”. Precisamente, esta actitud contestaria llegó a definir también a los jóvenes

poetas del 60, quienes, a raíz del deseo por desmarcarse de poéticas anteriores, se dejaron influenciar por una estética novedosa, revolucionaria y moderna.

De ese modo, la poesía peruana, en la década de los sesenta, ingresó en una etapa de redefinición del marco teórico utilizado hasta el momento en relación con el ejercicio poético. Ello significó la asimilación paulatina de nuevos recursos estéticos que enriquecieron una poesía que hasta hace poco había sido conservadora y que era cultivada a partir de parámetros tradicionales. Dicha asimilación de lo moderno sería necesaria para la integración de nuestra poesía en un contexto latinoamericano que ya acusaba síntomas de modernización estética.

Otra de las características principales de la poesía de los años 60 radica en el logro de la superación de la dicotomía conformada por las nociones conocidas como poesía pura y social, que definió la lírica cultivada en la década anterior. Esta superación se da, precisamente, gracias a aquella voluntad de los poetas del 60 por asimilar influencias nuevas, lo cual los hizo ver que el ejercicio poético no tenía por qué restringirse a estéticas cerradas y excluyentes. La poesía, por el contrario, debía ir de la mano con una experimentación constante, que la alejara del personalismo, por un lado, y del compromiso social, por el otro. El objetivo principal es, para muchos poetas de esta etapa, incentivar la reflexión y el autocuestionamiento por medio de una poesía desmitificadora, irónica, contestataria y construida sobre la base de recursos que no solo remitieran a lo lírico, sino también a lo épico y lo dramático. Una poesía que evitara caer, asimismo, en el discurso directo. Se buscó, de este modo, establecer conexiones con otro tipo de discursos, en aras de alcanzar la construcción de lo que podría denominarse el *poema total*.

Este deseo de renovación a gran escala, que los jóvenes poetas de aquella generación deseaban materializar, llevó a que Alberto Escobar (1973) sostuviera que

“Solo a partir de 1960 se abre en verdad una nueva etapa en el devenir de la poesía peruana” (p. 8). Esta nueva etapa, postulada por Escobar, quizá tenga su justificación paradigmática en el hecho de que los poetas de los 60, a diferencia de sus predecesores, se enfocaron más en la posición que tenían en la realidad que en la esencia misma del poema.

1.2.3.- El impacto de la Revolución cubana

“Es cierto, y en esto coincido con el doctor [Washington] Delgado, que el acontecimiento generacional unificador fue la Revolución cubana”.

Pedro Morote

En 1959, el mundo fue testigo de un acontecimiento que alteró el equilibrio de poderes que hasta entonces venía definiendo a la denominada Guerra Fría, a saber: la Revolución cubana. En Cuba, los hermanos Castro habían logrado derrocar al gobierno de Fulgencio Batista (1952-1959) luego de muchos años de lucha encarnizada. Esta revolución, que fue interpretada como una derrota del capitalismo por parte del socialismo, generó una serie de movimientos similares en América Latina inspirados en su ejemplo. Fueron estos unos movimientos que tuvieron como meta el alcance del mismo objetivo: lograr la liberación del yugo impuesto por el denominado imperialismo norteamericano. Al respecto, en su libro *La polis literaria* (2018), Rafael Rojas sostiene lo siguiente:

El hechizo que generó la Revolución cubana en América Latina (...) tuvo que ver, justamente, con que en esa isla del Caribe llegó al poder un movimiento cuya composición social y orígenes ideológicos eran muy parecidos a los de toda la izquierda regional. El giro al socialismo que produjo el gobierno revolucionario, en medio del conflicto con Estados Unidos, fue defendido por buena parte de esa izquierda y, de hecho, alentó el tránsito del populismo al marxismo en amplios sectores de la juventud latinoamericana (p. 10).

Notamos, en esta afirmación, el efecto que tuvo la Revolución cubana en los grupos de izquierda que en aquel entonces existían en esta parte del continente. Grupos que en su mayoría estuvieron integrados por jóvenes, quienes vieron en la gesta de los hermanos Castro algo digno de imitar. Es importante, entonces, tomar consciencia del impacto que esta revolución produjo en los jóvenes poetas de la generación del 60. Un impacto que los motivó a tomar una postura y a comprender, sobre todo, que no podían eludir la responsabilidad histórica que el destino había puesto en sus caminos³⁰. La Revolución cubana produjo, entonces, “una esperanza acerca de las posibilidades reales de emprender las grandes transformaciones sociales que anhelan los pueblos y, por tanto, despertó en la juventud un espíritu de lucha que se había debilitado en las generaciones anteriores” (Gandásegui, 2019, p. 210). Este espíritu de lucha vino acompañado por un deseo de renovación artística que fuera capaz de contagiar en las masas ese mismo espíritu combativo. Consciente de ello, Leonidas Cevallos, en su antología *Los nuevos* (1967), señaló lo siguiente:

La situación social que permitía una postura fácil frente a la realidad — que podía ser vista todavía en blanco y negro — se distorsiona y se hace cada vez más difícil (...) Frente a ella [los jóvenes] no pueden tener la actitud de los poetas que los precedieron (pp. 8-9).

En efecto, los jóvenes poetas del 60 fueron impelidos por las circunstancias históricas a adoptar una actitud definida frente a la realidad que les tocó vivir, muy distinta de aquella que había servido de contexto a la generación anterior. De esta manera, para aquellos no tenía sentido continuar con un purismo lírico que hubiera podido ser interpretado como un deseo egoísta de mantenerse ajeno a los sucesos que estaban

³⁰ Algunos poetas de esta generación, entre los que se encontraron Javier Heraud, Rodolfo Hinostroza, Edgardo Tello y Mario Razzeto, llegaron, incluso, a tener un contacto directo con la Cuba revolucionaria luego de un viaje realizado a dicha isla a raíz de un programa de becas con el cual fueron beneficiados

desarrollándose. Por esa razón, Fernández Cozman (1986) sostuvo que la Revolución cubana influyó “inevitablemente en la praxis estética de los poetas del 60” (p. 227). Es así que se explica la actitud contestaria que caracterizó a los jóvenes poetas de esta generación, lo cual los llevó, en sus primeros años, a organizar recitales y encuentros en los que la diatriba en contra del sistema imperante era algo recurrente. Se generó, de ese modo, “una ola de optimismo revolucionario” (Higgins, 1993, p. 152) que hizo pensar a los jóvenes que el deseo de instaurar un nuevo orden de cosas no era algo utópico, sino que, por el contrario, era algo factible.

Precisamente, la gesta lograda en Cuba sirvió de acicate para que muchos estudiantes (provenientes, principalmente, de las aulas sanmarquinas) organizaran recitales de poesía, tanto en plazas públicas como en la misma Casona de San Marcos, con el objetivo de hacer llegar la poesía a la mayor cantidad de personas posible y, de ese modo, sembrar en ellas el mismo sentir revolucionario³¹. Al respecto, en una entrevista que el periodista Sixto Sarmiento le realizó en el año 2020 para el diario *Expreso*, Elena Zurrón sostuvo lo siguiente:

En la Generación del 60 hay una corriente auténticamente revolucionaria que parte directamente de los escritos con sustratos comunistas de Mariátegui y que se acercó a Cuba y a su revolución como símbolo de lucha y con el deseo de conseguir una América más justa (p. 24).

Este deseo los llevó a buscar nuevos medios de expresión que hicieron de la generación del 60 un grupo caracterizado por la animosidad con la que pretendían dar a conocer sus ideas reformistas. Para ello, alcanzaron a utilizar distintos formatos en aras

³¹ Pedro Morote cuenta, en su artículo *Generación del 60. Testimonio de excepción* (2000), cómo fue testigo de un enfrentamiento a golpes entre un grupo de poetas en el que se encontraban Javier Heraud, Arturo Corcuera y César Calvo, y un grupo de inmigrantes cubanos anticastristas en las afueras de la Iglesia de San Pedro, a raíz de un recital organizado por Heraud y compañía, mediante el cual se propusieron defender los principios de la revolución (p. 238).

de llegar a las masas populares de un modo más directo; por lo cual no se ciñeron únicamente al formato de papel³². Araujo León (2000) sostiene, al respecto, que “emplearon el afiche, el disco (canciones), el volante, el recital al aire libre” (p. 17) y luego refiere, a modo de ejemplo, cómo César Calvo y Reynaldo Naranjo editaron, incluso, un disco titulado *Poemas y canciones* en un intento por vincular la poesía con la música y ganar, de ese modo, una mayor recepción en el público. El objetivo fue, entonces, utilizar la poesía como un medio para crear consciencia y generar, con ello, un cambio de ideas que hiciera ver la necesidad de transformar las bases del orden establecido. La poesía, de ese modo, adquiriría para esos jóvenes poetas un significado peculiar: no era un arte que debía ser practicado en un claustro, sino en la vida misma, en la cotidianidad. Se propugnaba, de ese modo, su democratización. De allí que los miembros de esta generación estuvieron, en su mayoría, caracterizados por hacer gala de un espíritu rebelde y contestatario.

Resulta significativa, por ejemplo, la carta que Javier Heraud escribió para su amigo Arturo Corcuera desde París, fechada el 12 de septiembre de 1961. En ella, aquel le manifiesta su intención de volver a Lima y fundar un movimiento poético para acabar con lo que llegó a denominar “la poesía del libro”: “Saldremos a las calles, a las plazas, a los teatros, a provincias, es decir, devolveremos la poesía al pueblo” (Vera, 2020, p. 55). Es importante notar, en estas palabras de Heraud, la presencia de un proyecto ambicioso, en la medida que no se contentaba, a diferencia de la lírica cultivada en los años 50, con hacer expansible la poesía solo en el ámbito limeño, sino también fuera de Lima. Es difícil saber, por supuesto, si Heraud habría llegado a materializar este proyecto de no haber perdido la vida a una edad tan temprana, precisamente, en aras de propagar el espíritu revolucionario.

³² Fernando Tola de Habich (2000) sostiene que los poetas de esta generación, antes “que publicando se inician recitando” (p. 231).

Fue la denominada Crisis de Octubre, o crisis de los misiles, de 1962, el acontecimiento que hizo ver a muchos que más que la encarnación de una promesa de cambio, Cuba cumplía un simple papel de “peón en el enfrentamiento entre las dos superpotencias [Estados Unidos y la Unión Soviética]” (Higgins, 1993, p. 152). Este acontecimiento, sumado a las tropelías cometidas por los hermanos Castro en contra de los opositores del régimen, generó un desencanto en muchos jóvenes artistas e intelectuales que en un principio se habían identificado con la causa revolucionaria, como fue el caso de Guillermo Cabrera Infante y el de Mario Vargas Llosa, y en relación con la generación del 60, el del poeta Rodolfo Hinostroza, quien en su libro *Contra natura* (1971) llegó a incluir un poema anticastrista titulado “Imitación de Propertio”, en el que registra un sujeto lírico que emite una voz crítica dirigida al poder omnímodo de Fidel Castro, aun cuando evite referirse a él directamente: “he quemado la mitad de mi juventud / por aceptar Tu Realidad, / oh, César,” (Hinostroza, 2012, p. 22). A otros, como a Marco Martos, los hizo tomar una posición prudente de distanciamiento respecto a ese tipo de ideales. Esto se percibe de un modo claro en su segundo poemario titulado *Cuaderno de quejas y contentamientos*, de 1969. En uno de los poemas que integran este libro, titulado “Poema”, el sujeto lírico llega a decir: “Uno que otro individuo se empina sobre la sombra / y en la punta del sueño y la locura, / por seguir a Rimbaud, / es rápidamente fusilado” (Martos, 2012, p. 79). Estos versos, que de manera indirecta hacen alusión a lo sucedido con Javier Heraud, evidencian una postura definida a partir de la suspicacia generada por el ideal revolucionario, vinculado a acciones extremistas. De allí que, tal y como cuenta Pedro Morote (2000), Washington Delgado llegó a afirmar que, si bien “la Revolución cubana fue el acontecimiento generacional unificador, en unos casos lo fue por acción y en otros por reacción” (p. 239). No obstante, aun cuando dicho suceso terminó produciendo actitudes contrarias, fue determinante en la medida en que incidió de manera

profunda en la cosmovisión de los jóvenes poetas de aquellos años. Fue, por lo tanto, un hilo unificador de aquella generación.

Cabe indicar, asimismo, que, en relación al ámbito social, no fueron ajenos los movimientos insurgentes. Entre estos, podemos mencionar el organizado por el Ejército de Liberación Nacional (cuyo líder, Juan Pablo Chang, moriría junto al “Che” Guevara el 9 de octubre de 1967), el liderado por Hugo Blanco³³ en el Cuzco, y el del MIR, dirigido por Luis de la Puente Uceda (este líder revolucionario sería, asimismo, acribillado por las fuerzas antisubversivas el 23 de octubre de 1965). Este espíritu de lucha habría de terminar con la vida de muchos jóvenes que, como en el caso de Javier Heraud, no dudaron en inmolarse en pro de una causa que, a fin de cuentas, no llegaría a materializarse.

Precisamente, la muerte de Heraud, quien tras su regreso al Perú se había unido al Ejército de Liberación Nacional para luego caer acribillado en un enfrentamiento con miembros de la Guardia Republicana, trajo como consecuencia una pérdida considerable del brío que había caracterizado a su grupo generacional en los primeros años de la década. Los jóvenes poetas, que habían conocido a Heraud y compartido experiencias con él, vieron alterarse abruptamente el modo en que habían leído e interpretado la realidad hasta el momento. Marco Martos, en un artículo titulado “Los 60: adiós muchachos compañeros de avería”, publicado el 8 de mayo de 1983 en *El Diario de Marka*³⁴, afirmó que la muerte de Heraud “provocó muchos desgarrones y muchas decisiones políticas, las más dispares que podemos imaginarnos” (p. 243). Asimismo, en una entrevista que se le hizo el año 2014 para el canal virtual *Lee Por Gusto*, sostuvo que “el hecho que más nos impactó fue algo muy preciso, que fue la muerte de Heraud, que

³³ Este caudillo revolucionario, hecho prisionero en 1963, se salvó de la pena de muerte gracias a una campaña de liberación en la que participaron Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir.

³⁴ Un diario de izquierda que salió a la luz en los inicios de la década de los 80 y en el que algunos poetas de la generación del 60, como Marco Martos y Antonio Cisneros, llegaron a publicar.

ocurrió el año 63. No conozco en esos años nada social más impactante para estos jóvenes que empezábamos” (12m40s). Para Antonio Cisneros, por su parte, en una entrevista que le hizo Mario Montalbetti y que Óscar Araujo León registró en su libro *Como una espada en el aire* (2000), refirió que la muerte del joven compañero generó que los miembros de su generación cargaran “con una culpa política impresionante” (p. 274). Todas estas afirmaciones nos dejan ver cuán impactante fue para dicha generación poética la muerte de Javier Heraud. Esa “culpa política” referida por Cisneros da cuenta de la responsabilidad que sintieron muchos de sus compañeros tras ver el resultado de aquellas actitudes contestatarias que los había definido en aquellos primeros años de irrupción artística desbordante. El temprano deceso de Heraud les mostró las enormes distancias existentes entre la proclama forjada desde el espacio del arte y la enunciada desde el espacio de la realidad concreta. Es así que podría decirse que los miembros de esta generación poética, al final, se abocaron más hacia lo que el escritor Julio Cortázar llegó a denominar “defensas de café”, en tanto llegaron a limitar sus voces a un espacio netamente poético, sin animarse ya a incursionar en la praxis revolucionaria. Respecto a este punto, el crítico Ricardo González Vigil, en el prólogo que redactó para la edición del *Consejero del lobo* publicado por Fimart en el año 2003, sostuvo que en este poemario de Rodolfo Hinostroza se puede vislumbrar un “sentimiento de culpa por no sacrificarse heroicamente en las guerrillas” (p. 14). Asimismo, Elena Zurrón (2019) dice, en relación con dicho cambio de actitud, que “La muerte de Javier Heraud encaminó la poesía de la Generación del 60 (...) a una lírica más revolucionaria y de izquierdas, pero sin aceptar la lucha armada” (p. 114). El propio Marco Martos, en una entrevista concedida a Jaime Urco, y que fue registrada en la edición de su *Obra reunida* publicada en el año 2012, sostuvo que “En esa época, en el Perú la poesía se había convertido en elegíaca: poemas a los caídos en las guerrillas. Esa discusión fue importante porque después, los que

reclamaban combate, se fueron callando en los momentos más difíciles” (p. 221). Es así que el impacto de la Revolución cubana terminó, para los jóvenes poetas de la Generación del 60, por circunscribirse solo al registro poético, a partir del cual expresaron todo ese conjunto de sensaciones e impresiones que las circunstancias sociopolíticas los llevó a experimentar en conjunto, si bien cada uno de ellos, al final, terminó siendo fiel a un estilo propio y a la intención de forjar un sello poético personal.

1.3.- La experiencia migrante y la recepción crítica de *Casa nuestra*

“Cuando volví de España en 1966, me hablaban en San Marcos de un poeta que destacaba sobre los demás y que había publicado su primer libro, *Casa nuestra*, que todos celebraban”.

Arturo Corcuera

En esta parte, veremos de qué modo influyó la experiencia migratoria en la cosmovisión que Marco Martos utilizó como base estructural de *Casa nuestra*, en la que el sujeto lírico presente en los poemas que la integran se caracteriza, precisamente, por exhibir la mirada de un sujeto migrante. Asimismo, se presentarán algunas posturas críticas que se han forjado en torno a este poemario, sobre las cuales se ofrecerá una reflexión con el objetivo de ratificar o polemizar con lo propuesto por esos distintos puntos de vista. Por último, se realizará un esbozo del estilo poético presente en el libro, así como de las influencias estéticas que hicieron posible su construcción; resaltando, sobre todo, la relevancia que tuvo en Marco Martos la poesía del francés Charles Baudelaire y la del poeta chileno Nicanor Parra.

1.3.1.- La experiencia migrante

Marco Martos, natural de Piura, llegó a la ciudad de Lima a los dieciséis años de edad. Este cambio de contexto se erigirá como un factor determinante para la construcción de

Casa nuestra, en vista de que este primer libro parte de la mirada de un sujeto lírico que exhibe su posición de migrante en la capital. Es, por lo tanto, importante proponer una reflexión en torno a la influencia que tuvo dicha experiencia migratoria en la forja de este primer poemario martosiano. Esta reflexión será realizada partiendo de dos comentarios que Marco Martos ofreció en dos entrevistas. En una de ellas, concedida a mi persona para el canal de YouTube *Maldad Ediciones* (2020), hizo referencia al impacto emocional que le produjo dicho cambio de contexto y el consecuente proceso de adaptación por el que tuvo que pasar. Ello, debido a que Lima representó para él un entorno tan disímil e incluso antagónico en ciertos aspectos, en comparación con aquel espacio del cual provenía:

Yo vine a los dieciséis años. Conocía Lima fugazmente – una vez de niño y otra vez a los catorce años – y Lima me pareció espantosa. Era una ciudad diez veces más chica que esta [la Lima actual], tenía un millón de habitantes. Vi cosas que yo nunca había visto, que la gente no se saludaba, por ejemplo; que el vecino ni te preguntaba el nombre. Yo estaba acostumbrado en Piura a que las puertas de las casas estaban abiertas (15m18s).

Esta percepción de Lima, direccionada hacia la negatividad, nace, según la confesión de Martos, a raíz de la diferencia de costumbres existente entre las personas de uno y de otro lugar. En la Piura conocida por él, la familiaridad en el trato hacia el otro se erige como un pilar clave en la construcción y mantenimiento de las relaciones sociales. En Lima, por el contrario, las relaciones interpersonales suelen estar restringidas a situaciones específicas, ya que las personas, por lo general, tienden al individualismo. Aquel espacio perdido a raíz del proceso migratorio se erige, entonces, como un lugar “de ritos que son totalmente extraños o ajenos a Occidente” (Hinostroza, 2003, p. 12), y, por lo tanto, la irrupción en un espacio de costumbres diferentes e incluso antagónicas solo puede generar rechazo y extrañeza.

En otra entrevista concedida a la periodista Johanny Llanos para el diario *El Popular* (2020), sostuvo:

Era un provinciano y sufrí ese choque de estar alejado de mi familia y no tener amigos (...). Este poemario [*Casa nuestra*] se trata de desarraigo, el sentirse incómodo en el lugar de destino. El tener nostalgia por lo que se deja atrás, y el ver la aspereza de la vida de la vida [sic] y de la capital, eso lo he sentido. Me he demorado muchos años en querer a Lima y ahora quiero a Lima (párr. 15).

De esta aseveración, se deduce la falta de pertenencia que llegó a sentir Marco Martos en relación con el espacio urbano. Precisamente, el sujeto lírico presente en más de un poema del libro hace ostensible dicha sensación que, si bien no tiene por qué ser entendida a partir de las experiencias de vida del poeta (pues, el texto literario es siempre un texto autónomo, y por lo tanto no debe ser interpretado desde la perspectiva que nos brinda la biografía de su autor), nos hace notar cuán influyente resultó la experiencia migratoria vivida por Martos para que fuera posible la concepción de los poemas registrados en el libro.

Sobre la base de lo mencionado, es importante precisar — a propósito de la condición negativa que se le atribuye a la urbe limeña en el texto — que ese tópico de catalogar a Lima como una ciudad alienante llegó a erigirse como un lugar común en aquellos años. Al respecto, Carlos López Degregori, José Güich Rodríguez y Luis Fernando Chueca (2016), quienes reflexionaron en torno a esa tendencia recurrente en los años 60 de atribuir a Lima un carácter negativo, refirieron cómo, antaño — tanto en la época colonial como en la republicana —, Lima solía ser concebida de manera distinta. Gran parte de los textos literarios publicados en aquellos tiempos se preocuparon por retratar a la urbe limeña como un espacio ideal³⁵ para la vida. No obstante, refieren luego que a partir de la segunda mitad del siglo XX “la balanza de referencias y alusiones en la

³⁵ Considérese, por ejemplo, el retrato que Clorinda Matto de Turner (1852-1909) realiza sobre Lima en su novela *Aves sin nido* (1889). En este texto, Lima es concebida como una ciudad modelo, en el que imperan la justicia, la moral y las buenas costumbres.

poesía pasa radicalmente a inclinarse del lado de la percepción negativa de Lima, que no dejará ya de ser una 'ciudad inculpada'" (p. 25). Esa misma condición fue resaltada por Roger Santiváñez (2017), quien afirmó que "El amor-odio hacia Lima — tópico muy visitado por la generación del 60/70 (...) — es expresado con personalísima voz por Marco Martos" (p. 35). De este modo, no sería incorrecto ni arriesgado pensar que una razón de importancia considerable que llevó a Marco Martos a retratar, en su primer poemario, una Lima enajenante haya sido el influjo que dicha tendencia literario-poética tuvo en él³⁶. El desarraigo que sintió, presente también en el sujeto lírico de *Casa nuestra*, hace aparecer a la voz registrada en el libro "como la voz herida de un individuo que sufre la hostilidad cotidiana de una sociedad que lo arroja fuera del paraíso" (Burgos, 2017, p. 93). *Casa nuestra* es, por lo tanto, un producto nacido a partir de la experiencia migrante del poeta.

Se puede afirmar, asimismo, que esas sensaciones de hostilidad y desarraigo que Marco Martos llegó a sentir lo llevaron a construir, en su primer libro, una poesía de corte personalista, en la que se hace presente una voz que habla a partir de una mirada caracterizada por el individualismo. Por tal razón, Carmen Ollé (2017) ha llegado a sostener, al respecto, que "en *Casa nuestra* se percibe el influjo del existencialismo" (p. 48). En efecto, frente a la mirada colectivista que sirvió de base a los primeros poemarios publicados por sus compañeros generacionales, como *Destierro*, de Antonio Cisneros y *Consejero del lobo*, de Rodolfo Hinostroza, Marco Martos centró la temática de su primer poemario en un yo claramente individualista, y en el que lo subjetivo sobresale por encima de la objetividad. Por tal razón, podría afirmarse que el sustrato temático de *Casa nuestra*

³⁶ Esta actitud de Martos hacia Lima se debió también al desconocimiento que tuvo del descentramiento que el proceso migratorio propició en su cosmovisión y percepción de la realidad. Antonio Cornejo Polar, en su artículo "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno" (1996) sostiene que el sujeto migrante se caracteriza por ser un sujeto descentrado, debido a que la migración lo lleva a expresarse a partir de dos o más puntos de referencia.

se adscribe más a la estética poética de los años 50, que a la del 60. Este punto de vista resulta válido si recordamos que una de las características que define a los poetas del 60 es su rechazo al subjetivismo. Asimismo, Degregori et al. (2016) sostienen, también, que *Casa nuestra* pone en evidencia a un sujeto poético “que no encuentra su lugar en la capital” y del que “su desarraigo y la certeza de estar radicalmente solo se enfatizan, además, al no reconocerse en los otros migrantes que pueblan la ciudad” (p. 33). De allí que el sujeto lírico presente en este libro se caracterice, asimismo, por constituirse como un sujeto que exhibe una cosmovisión personalista del mundo. Recién en *Cuaderno de quejas y contentamientos*, su segundo poemario publicado cuatro años más tarde, se podrá notar una postura más orientada hacia una perspectiva de tipo colectivista, aunque sin llegar a caer en una actitud propagandística³⁷.

Es así que la llegada de Marco Martos a Lima debe ser concebida como una experiencia determinante para el proceso de construcción de *Casa nuestra*, en vista de que dicha vivencia significó para él el alejamiento de un lugar que le sirvió como escenario primigenio para la forja de una identidad que, dentro del espacio urbano, llegó a experimentar una situación de crisis.

1.3.2.- Sobre *Casa nuestra*

Previamente a la publicación de *Casa nuestra*, Marco Martos había dado a conocer, en 1961, un poema en la revista *Harawi*, dirigida por Francisco Carrillo. Cuatro años

³⁷ Según Roger Santiviáñez (2017), el sujeto lírico presente en este segundo poemario se muestra “como una especie de vocero de las capas explotadas” (p. 31). Aunque será recién con *Donde no se ama* (1974), que Marco Martos descubre que podía tratar “sobre otras cosas a parte de mí mismo” (Tumi, 2017, p.100). Asimismo, para Morales Mena (2017), es luego de su primer poemario que Martos descubre “una voz colectiva (y reflexiva) que, por un lado, escenificará las tensiones sociales, el caos y la violencia que signa el devenir de la historia nacional; y, por otro, buscará presentar, de manera reveladora, el espesor de la cotidianidad, el extrañamiento del instante y la meditación respecto a la dimensión humana” (p. 70).

después, de la mano del mismo Carrillo, saldría a la luz *Casa nuestra*, con una portada diseñada por el pintor Víctor Escalante, y bajo el sello editorial Biblioteca Universitaria.

Resulta importante tener en consideración los juicios emitidos en torno a este primer poemario. Si bien son escasos y forman parte de estudios breves, la mayoría de ellos se caracteriza por brindar datos precisos que nos pueden ayudar a entender de un mejor modo la relevancia de esta primera publicación martosiana.

En principio, resulta fundamental empezar diciendo que la aparición de Marco Martos en la escena literaria limeña vino de la mano con una propuesta poética novedosa y peculiar: *Casa nuestra* se erigió como un poemario redactado sobre la base de una voz poética que exhibía la mirada de un sujeto migrante que se expresa desde el espacio conformado por la capital. López Degregori et al. (2016) afirmaron, al respecto, que “Un interés adicional de este libro es haber reabierto el tópico de la perspectiva migrante en el desarrollo de nuestra poesía” (p. 33). En efecto, en el poemario *Casa nuestra* se halla registrado un sujeto lírico que desde su condición de sujeto migrante reflexiona en torno a su posición en el mundo. Es esta una reflexión que parte de una perspectiva caracterizada por el descentramiento generado por el fracaso de adaptar una identidad en un contexto que le exige la aplicación de otro tipo de conductas y que, por ende, no le permite lograr la estabilidad requerida para alcanzar un estado de bienestar.

Sobre esa condición atribuida al primer poemario martosiano, también cabe resaltar lo referido por Augusto Tamayo Vargas, quien, en palabras de Jaime Urco (2012) afirmó que Martos tiene como atributo favorable ser el “iniciador de una corriente provincialista” (p. 123). No obstante, es importante considerar, asimismo, lo que Urco dijo sobre esta aseveración. Este sostuvo que dicha lectura de Tamayo muestra una exageración debido a que es solo en *Casa nuestra* que Martos exhibe la mirada de un sujeto lírico identificable como provinciano, condición que no repite en sus poemarios

posteriores. Sumado a esto, afirma que en *Casa nuestra* aquella mirada está construida sobre la base de “la institución literaria culta ciudadana” (p. 124), por lo cual no puede ser identificable plenamente con la provincia. Podemos, al examinar este último punto de vista, apreciar la relevancia teórica que tiene la reflexión expuesta por Antonio Cornejo Polar en torno a la noción de sujeto migrante. Cornejo Polar, sobre la base de que el sujeto migrante posee una naturaleza heterogénea, sostuvo que la voz emitida por aquel se construye a partir de dos espacios de enunciación no dialécticos: uno de ellos, vinculado al lugar al cual se ha arribado, y el otro, al lugar que se ha debido dejar atrás (Cornejo, 1996). Según esta concepción, podemos afirmar que, si bien el sujeto lírico registrado en *Casa nuestra* enuncia su voz desde el espacio urbano, esto no impide que aquella esté exenta de una fuerte carga provincialista. Es así que dicha voz pone de manifiesto el conflicto existencial generado por un descentramiento que lleva al hablante lírico a expresarse a partir de dos espacios de enunciación. Por tal razón, puede afirmarse que el hablante lírico registrado en el libro muestra una naturaleza heterogénea. De este modo, a decir de Camilo Fernández Cozman (2012), “No hay un centro fijo, sino que el sujeto oscila, habla desde experiencias heterogéneas y busca precisar los trozos de su memoria” (p. 134). Efectivamente, el sujeto lírico registrado en *Casa nuestra* es un sujeto descentrado que busca, a través del ejercicio poético, un reencuentro con aquella identidad que concibe como perdida, pero que sigue estando presente en él, aunque ahora en estado en conflicto. Esto se produce a raíz de que el nuevo espacio conformado por la urbe lo ha llevado a tener que adoptar actitudes ajenas a su naturaleza.

Otra afirmación expuesta por Urco es que, si bien *Casa nuestra* exhibe la mirada de un sujeto migrante venido de provincia, este no muestra un deseo de idealizar el espacio dejado atrás. Dice al respecto que “Este primer libro no es una elegía ni un ditirambo al pueblo nativo” (p. 124) y lo que hace el sujeto lírico registrado en los poemas

de este libro es únicamente dar a conocer su percepción de una Lima apabullante y hostil, y en la que siente no tener lugar. Al respecto, es importante precisar que Urco cae en un equívoco al sostener dicha afirmación puesto que, tal y como veremos con mayor amplitud en el desarrollo del capítulo III (dedicado al estudio de los poemas que integran el libro), sí se muestra en *Casa nuestra* una clara idealización del espacio original, la cual se explica en la intención, por parte del hablante lírico, por resaltar los atributos del espacio perdido para, de ese modo, validar la percepción negativa que se tiene del espacio urbano al cual se ha arribado.

En *Como una espada en el aire* (2000), libro dedicado a antologar y dar a conocer algunos artículos redactados en torno a la Generación del 60, Óscar Araujo León afirma que “En *Casa nuestra* la cotidianeidad, la convivencia humana en una ciudad chocante, la brega por sobrevivir, la alienación y el desarraigo, son temas que se deslizan por un verso también descarnado, pero de vibración humana” (p. 22). Efectivamente, *Casa nuestra* se estructura sobre la base de un sujeto lírico que manifiesta una voz que se afirma en el presente, pues en este libro “hay la voluntad de permanecer en el aquí y ahora, y a lo más refugiarse en el recuerdo familiar o en la poesía sentida como un desahogo de lo cotidiano” (Garayar, 2017, p. 95). Es una voz que refleja la tensión generada por una lucha diaria y constante de adaptación en un espacio que el sujeto lírico no puede dejar de sentir como extraño y con el cual no siente conexión. A esto se debe que una de las características más resaltantes de Martos es “su capacidad de asombro ante lo cotidiano durante la modernidad y la forma de mostrar la interculturalidad de la realidad peruana” (Ríos, 2015, p.86). Así, la cotidianidad se explica por la necesidad de entender y asimilar lo más pronto posible el carácter que define a ese nuevo espacio, lo cual constituye un trabajo que exige una lucha diaria. Puede sostenerse, a partir de lo expuesto, que el vocablo alienación resulta fundamental para el entendimiento de aquella voz, en vista de

que es un término que definiría con precisión ese sentimiento de angustia que embarga al sujeto lírico presente en el libro cuando entra en conflicto con su propia identidad, la misma que percibe como inadaptable al contexto urbano. Esto origina en él un desarraigo cuyos efectos negativos solo puede combatir desde el espacio que le confiere el ejercicio poético. El lenguaje utilizado por el sujeto lírico presente en los poemas de este texto martosiano es siempre honesto y más directo que sutil.

Juan Carlos Carbajal Quiñonez, en su tesis de licenciatura titulado *Marco Martos: entre quejas y contentamientos: análisis retórico argumentativo* (2017), en el que expone un estudio en torno al segundo poemario martosiano, refiere unas palabras sobre el sujeto lírico presente en *Casa nuestra*:

de tono expresivo y corte depresivo mostraría ese hastío por la soledad y el desamparo que padece, esa fatiga al recorrer todos los días aquellas calles polvorientas, sofocantes, llenas de miseria, calles ruidosas que murmuraban detrás de sus oídos lo que expresaría en sus primeros versos (p. 9).

Si bien estas palabras conforman un punto de vista acertado, es importante establecer en torno a ellas algunas observaciones. Ese “hastío por la soledad” no debe ser entendido desde la perspectiva de una soledad que se explica por alguna incapacidad comunicativa del sujeto lírico, de la cual no adolece, sino desde la perspectiva de una soledad autoimpuesta a raíz de sentir una falta de conexión con la realidad urbana y con los sujetos que la pueblan, quienes están definidos por marcas identitarias que le son extrañas. Precisamente, es el ejercicio poético el medio utilizado por el hablante lírico para hallar un remedio pasajero que compense dicha carencia de vínculos afectivos, en tanto aquel le permite el ingreso a un espacio de evocación en el que siente reencontrarse con aquellas voces de sujetos que le son más afines: sujetos poseedores de una cosmovisión similar a la suya.

Por otro lado, Carmen Ollé, en su artículo “Figuración del amor en la poesía de Marco Martos” (2017), sostiene que “El estado de ánimo que predomina en la mayoría de los textos de este intenso libro juvenil es el de la autodestrucción del yo” (p.48). Respecto a este punto de vista, la imprecisión que posee radica en que, en ese primer poemario martosiano, se registra, por el contrario, una reafirmación del yo. Esta reafirmación se fundamenta, justamente, en la voluntad del hablante lírico por utilizar el ejercicio poético para reencontrarse con ese yo que el proceso migratorio ha venido a alienar. No es casual que, en más de un poema del libro, aquel exhiba un distanciamiento respecto a esa urbe caótica de la que no se siente parte y a la que llega a mirar, incluso, desde una posición de preeminencia moral y espiritual. De este modo, el “yo” presente en el libro se concibe a sí mismo como un ente que está por encima de todo aquello que lo rodea en el contexto urbano, concebido, a su vez, como un contexto con máculas sociales. Si consideramos que la “autodestrucción” referida por Ollé es un proceso que parte de una autoconcepción negativa del yo, podemos afirmar que dicha característica no define al poemario que nos compete. En lo que sí acierta Ollé es en la afirmación, ya mencionada, en torno al carácter existencialista que le atribuye al sujeto lírico registrado en el libro. En efecto, la voz emitida por aquel parte siempre de una mirada personalista y que coloca al individuo como materia principal de sus reflexiones.

Por su parte, Raúl Jurado Párraga, en su artículo “Invitación y elogio de la Prima Casa de poesía de Marco Martos” (2012), sostiene que:

CN [*Casa nuestra*], en sus veintisiete poemas, traza la historia de “ese pequeño pájaro” que con plumas de poeta va tejiendo la historia del Perú, la migración provinciana, la angustia existencial, la plenitud del amor en sus diversas caras, la mirada de la esperanza, el admirado juego de referencias de admirada lectura y, cuando no, la búsqueda de una poética que grafique la fuerza de las palabras del acto de escritura [...] Imagen de adaptación, de lucha del sujeto migrante, radiografía de una ciudad castradora que motiva que el yo poético se mueva en el plano de la angustia de volver a la tierra natal, imagen de la soledad del individuo en Lima, rastreadable también en otros poemas de CN (p. 37).

En relación con la historia del Perú, solo se aborda esa temática en el poema cuyo título es el mismo que da nombre al libro. En él, el sujeto lírico brinda una reflexión que gira en torno al proceso seguido por la conquista española. Todos los demás atributos referidos por Párraga sí son de primer orden, sobre todo los que aluden a la migración, a la angustia y a la reflexión en torno al acto de escritura. Sobre el tema de la plenitud del amor, es importante referir que este sentimiento se presenta, asimismo, como uno de los temas centrales del texto, pero los poemas que lo utilizan como tal se caracterizan por mostrar un lenguaje hermético, a diferencia de los poemas que giran en torno a otros temas. No se abordará, en este estudio, dicho carácter amoroso presente en *Casa nuestra*³⁸, pero sí sostendremos que sería una base interesante para un estudio de este libro que esté enfocado únicamente en dicho aspecto. No obstante, lo que sí podría afirmarse sin mayores riesgos de caer en un error es que, al igual que el acto poético, el encuentro amoroso se exhibe, en este libro, como otro medio que le permite al sujeto lírico arribar a un espacio de libertad absoluta que llega a aminorar las sensaciones de desarraigo y extrañamiento que el espacio urbano lo lleva a padecer.

Cabe observar, asimismo, la imagen que constituye la afirmación “ciudad castradora”. En *Casa nuestra*, Lima es retratada, en efecto, como un lugar que impide la liberación del “yo” inherente al sujeto lírico. No obstante, dicho carácter castrador no es precisamente un carácter consustancial al contexto urbano, sino que tiene su origen en la percepción que el propio sujeto lírico tiene de aquel. Esta condición puede ser interpretada, entonces, como una “autocastración”, si cabe el término. Esto se produce a raíz de un factor que ya fue mencionado: la tendencia recurrente en aquellos años de ver a Lima como un espacio alienante. Por tal razón, es importante tener en cuenta también que dicha percepción que el sujeto lírico tiene sobre el contexto urbano no se debe a un

³⁸ El abordaje de este tema debe partir de un marco teórico distinto al que utilizaremos para la realización de este trabajo.

mero capricho, sino que tiene como causa su falta de consciencia en torno al carácter heterogéneo que ha adquirido a raíz del proceso migratorio, el mismo que lo hace emitir una voz que parte de dos espacios de enunciación (este desconocimiento es lo que, precisamente, le produce angustia) Por tal motivo, la extrañeza generada por el espacio al cual se migra no implica, necesariamente, una condición alienante de dicho espacio.

1.3.3.- El estilo poético: las influencias de Baudelaire y Parra

Un rasgo peculiar de *Casa nuestra* es que este poemario fue escrito sobre la base de dos estéticas líricas casi antagónicas que, no obstante, en este texto martosiano logran armonizar y erigir una estética poética sólida. Ambas estéticas son las pertenecientes a la lírica tradicional, heredada de la poesía española (sobre la cual se sostuvo la poesía cultivada por la generación del 50), y a la lírica anglosajona, que se iba imponiendo en el panorama literario hispanoamericano en la década de los 60. Al respecto, Eduardo Lino (2017) sostiene que, desde este, su primer libro, Marco Martos evidencia “la coexistencia entre poemas de composición que se adhieren a la tradición versificadora y poemas de naturaleza versolibrista. Así, Martos ofrece al lector un horizonte en el que la tradición y modernidad cohabitan sin mediar entre ellas tensión” (p. 61). En efecto, en lo que respecta al aspecto formal, la relevancia de este primer poemario martosiano radica en que su autor supo hacer confluír dos registros que, en muchos aspectos, se podrían concebir como opuestos. Al respecto, Agustín Prado (2012) refiere cómo, mientras los demás miembros de la generación de Martos adoptaban, como única propuesta lírica admisible, la instaurada por la poesía anglosajona, “Martos no solo asimila la poesía inglesa, [sino que] la enlaza notablemente con los modelos clásicos de la poesía española” (p. 86). Por su parte, López Degregori (2012) afirma que “Martos desarrolló su propuesta apoyándose en las fuentes de la lírica hispánica, pero actualizada a través del filtro de la ironía, el

prosaísmo y la cotidianidad” (p. 100); estos últimos, recursos pertenecientes a la lírica moderna de aquellos años. Luis Lino, en su artículo “La vuelta al orden: la métrica clásica en la poesía de Marco Martos” (2017), observó cómo, a partir del versolibrismo, se nota en *Casa nuestra* una preocupación por mantener una métrica y un tono tradicional, y pone como ejemplos los poemas “Saeta del cielo” y “Fin de visita”, escritos en forma de sonetos que “podrían pasar desapercibidos, ya que su división no es explícita en cuartetos y tercetos” (p. 62). De este modo, ya desde su libro iniciático, se hace presente en Martos una voluntad por abreviar de lo moderno, pero sin cortar lazos con la poesía tradicional. Esta voluntad se contrapone a aquello que el poeta mexicano Octavio Paz llegó a denominar como “tradicción de la ruptura”, la cual constituyó para él un modo de concebir el arte cultivado en la modernidad, consistente en su tendencia por romper con el pasado. La importancia de Martos radica, entonces, en que, a diferencia de sus compañeros generacionales, no tuvo esa actitud parricida. Es así que en su libro *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2009), Camilo Fernández Cozman dice de Martos que, dentro de la generación del 60, “es el más enraizado en la literatura española de la Edad de Oro” (p. 133), una afirmación que según Javier Morales Mena (2017) “se extiende tanto a los motivos temáticos como a los procedimientos métrico-estilísticos presentes en sus versos” (p.61). Esta condición de la poética martosiana es relevante si consideramos que en aquellos años la versificación tradicional era vista con miradas cuestionadoras muy severas, en aras de lograr una mayor libertad en la versificación. En Marco Martos primó, por encima de ello, su inclinación por cultivar una poesía auténtica.

Para comprender de un mejor modo la importancia que arrastra consigo esa voluntad de Martos por sostener su poesía en dos propuestas estéticas anacrónicas y disímiles, es importante traer a colación las palabras del crítico literario francés Antoine Compagnon. En una entrevista, concedida al programa *Diálogos transatlánticos* (2018)

perteneciente a la televisión argentina, sostuvo que un verdadero poeta moderno es aquel que no solo construye su arte desde el presente y mira hacia adelante, sino que también sigue abrevando de la tradición sin romper con ella. De este modo, todo progreso implica, para él, una añoranza. Al respecto, afirma:

Para ser realmente moderno hay que tener cierto temperamento antimoderno; saber lo que uno pierde. Ser consciente de aquello que desaparece con la modernidad [...]. Cuando Sartre hablaba de Baudelaire en su pequeño ensayo sobre él, le reprocha que avance mirando el espejo retrovisor. Y para Sartre eso es realmente una condena. Significa que Baudelaire no forma parte de la vanguardia, quienes arremeten hacia adelante, sin preocuparse por lo que olvidamos, por lo que muere. Yo diría, por el contrario, que es eso lo bello en los verdaderos modernos como Baudelaire. Esa conciencia de lo que pasa detrás del espejo retrovisor; de lo que sucede detrás. Creo que eso es lo que define a un auténtico moderno (5m23s).

Tomando en consideración esta afirmación, podemos notar que no es casual que Marco Martos haya reconocido, en más de una ocasión, que el poeta francés Charles Baudelaire fue una de sus principales influencias. En una entrevista, realizada en el año 2009 para el programa televisivo *Presencia cultural*, reconoció que este poeta significó para él “el descubrimiento de la poesía” (4m18s). En otra entrevista llegó a decir de él: “Creo que Baudelaire es el primer poeta de la modernidad. Encabeza la renovación, pero al mismo tiempo tiene gran cuidado con el trato del verso” (Tumi, 2017, p. 98). Nótese, en esta última afirmación, que el mismo Martos es consciente de la importancia que tiene para un poeta el hecho de no romper con la tradición, aun cuando las circunstancias exijan la renovación de una estética. De acuerdo con esta mirada teórica, podría afirmarse que *Casa nuestra* se erige, en el contexto de la poesía de los años sesenta, como el primer poemario realmente moderno, en el sentido de que está construido a partir de una voz que, al mismo tiempo, exhibe la herencia de la tradición hispánica y la influencia de las nuevas formas de hacer poesía que se imponían en aquel tiempo.

No obstante, cabe destacar que el propio Martos se ha encargado de ubicarse a sí mismo en una posición distante respecto a aquellas aseveraciones postuladas en torno a su obra y que han pretendido adscribirlo a una tradición en específico. En una entrevista concedida a Mito Tumi (2017), ante una pregunta de este en torno a si se le podría considerar como un continuador de la poesía clásica española, sostuvo lo siguiente:

Eso es lo que otros han dicho, pero esa continuidad mía ni siquiera era con la poesía española, de la que tenía un conocimiento general, era con Parra y tal vez con Quevedo. Y en cuanto a la influencia anglosajona, eso es válido quizá para dos poetas, no más. Uno es Heraud y el otro es Cisneros (p. 97).

Incluso, en esa misma entrevista, afirmó que solo en estos dos poetas es válido considerar la influencia de la poesía anglosajona debido a que habían estudiado inglés desde niños y habían leído en ese idioma a los poetas ingleses. Sobre este punto, en otra entrevista concedida a Jaime Urco y que fue recogida para la edición de su *Obra reunida*, publicada en el año 2012, sostuvo: “Con todo, a mí me parece una exageración decir que los poetas del sesenta seguían el modelo de la poesía anglosajona, porque eso vale para dos de unos diez poetas” (p. 220), asegurando, asimismo, que “De los llamados 'poetas del sesenta', quien verdaderamente traslada formas de versificar y temáticas de la tradición anglosajona a la poesía del Perú es Antonio Cisneros, más que Hinostroza y Hernández. Tal vez otro podría ser Lauer” (p. 219). En esta afirmación, Martos deja en claro que aquella crítica que vinculó a la poesía de los años 60 con la estética anglosajona no es, según su parecer, del todo exacta, pues solo se dio con algunos miembros del grupo generacional. Se excluye, incluso, a él mismo. No obstante, este punto de vista de Martos respecto a la influencia de la poesía en lengua inglesa no es del todo correcta. Esto se debe a que, si bien fueron solo algunos los que introdujeron la estética anglosajona en el contexto literario peruano, no implica ello que los que no lo hicieron no se hayan llegado a influenciar por aquella. Podemos ratificar este punto de vista con lo que llegó a sostener

Camilo Fernández Cozman (2009), quien enmarcó los tres primeros poemarios de Martos (*Casa nuestra*, *Cuaderno de quejas y contentamientos* y *Donde no se ama*) en un período que denominó “período de los inicios”, en el que “se observa la asimilación creativa no solo del coloquialismo anglosajón, sino también del legado de la poesía peninsular desde Garcilaso de la Vega (el poeta toledano) hasta Antonio Machado” (p. 203). De este modo, tal y como se mencionó, *Casanuestra* se erige como un poemario importante en la medida en que sintetiza, de manera armónica y estructurada, dos propuestas líricas que no se identifican necesariamente por sus similitudes y que fácilmente podrían ser concebidas como antitéticas.

Tal vez esta ha sido una de las razones que, con el paso del tiempo, ha llevado a Marco Martos a manifestar que no llegó a sentirse parte de la llamada generación del 60. Afirmó, respecto a ello:

Quando yo empecé a escribir poesía se hablaba ya de una Generación del 60, pero de la que yo no formaba parte. Eran poetas de San Marcos — yo estaba en la Católica — y esos poetas eran Naranjo, era Razetto, era Corcuera, era Calvo (Cabrera, 2014, 8m54s).

De este modo, es que, desde sus inicios, Martos se preocupó por posicionarse como un poeta que ha tratado siempre de mantenerse fiel a su propia voz, pues nunca dejó seducirse por esa “Exigencia, la de cantar al pueblo, de primer orden en esos años en que los movimientos guerrilleros y la Revolución cubana podían provocar una mala conciencia en los intelectuales” (Garayar, 2017, p. 24). Martos, en efecto, hizo manifiesta, desde sus inicios, una voz poética que prefirió el recato antes que la inclinación por adoptar, al igual que algunos de sus coetáneos, una temática revolucionaria.

Por su parte, Carlos Garayar (2012) destaca de Martos “su nulo afán iconoclasta” (p. 23), afirmando que su mérito radica en reconocer los aportes de la generación anterior y proponerse únicamente el escribir diferente, puesto que “Esa adscripción a lo español

se hacía a falta de una etiqueta mejor. En realidad, la poesía de Marco Martos siempre se ha movido a su aire” (p. 94). El mismo Martos, en una entrevista concedida a su amigo, el también poeta y profesor Hildebrando Pérez Grande (compañero generacional) y a Carlos Garayar (2012) confiesa, respecto a sus compañeros de generación, que “Me da la impresión de que en ese momento ellos estaban muy preocupados por ser originales; yo, más bien quería expresarme, simplemente” (p. 230). En otra entrevista, en la que dijo “Yo siempre me sentí una persona aparte. La opción de elegir la literatura era ya una exclusión. Ser poeta es otra exclusión, y ser provinciano en esos años era otra exclusión” (Urco, 2012, p. 220), podemos ver esa voluntad suya por preferir ser considerado un poeta insular, a pesar de las experiencias contextuales compartidas con sus compañeros generacionales. Efectivamente, todo indica que la voluntad poética de Marco Martos se caracterizó por la búsqueda de la fidelidad a sí mismo, y por querer estar exento de todo deseo de integración a una estética generacional o a un sentir colectivo. Será por ello que Roger Santiviáñez (2012) llegó a afirmar, respecto a *Casa nuestra*, que “esta obra inicial anuncia una voz nueva en el panorama de la poesía de aquellos años sesenta” (p. 46). En efecto, aparte de lograr la confluencia entre dos estéticas, el primer libro de Martos — a diferencia de los primeros textos publicados por sus compañeros de generación — fue escrito desde la perspectiva de un sujeto lírico que cuestiona constantemente su lugar en la urbe. Este cuestionamiento se erige como necesario en tanto se constituye como un punto de partida para ir consolidando, a partir de su segundo poemario, una mirada mucho más segura y precisa de su posición dentro del contexto limeño.

En cuanto a sus influencias, aparte de la que ejercieron sobre él el ya mencionado Baudelaire y los bardos pertenecientes al Siglo de Oro español, reconoce, asimismo, la de algunos poetas piuranos a quienes leyó o escuchó recitar poesías cuando era un niño. Poetas como Joaquín Ramos Ríos, Juan Luis Velázquez y Juan Merino Vigil. La

influencia de este último en la construcción de *Casa nuestra* puede verse en el poema “Saeta del cielo”, título que, tal y como lo notó Raúl Jurado Párraga (2012), es un guiño de un verso de Vigil que dice “Saeta que vuela al infinito”, y que, según refiere, constituye una “señal del sujeto migrante del joven poeta que dejará Piura para llegar a Lima” (p, 36). Podemos notar aquí la actitud de Martos por dejarse influenciar por poetas di-símiles, desde el francés Baudelaire hasta los de su natal Piura, lo cual muestra su voluntad por enriquecer su poesía del mejor modo posible (una actitud ecléctica que ha mostrado desde sus inicios).

Otra influencia, que el mismo Martos llegó a reconocer como determinante para la construcción de su primer poemario, es la que ejerció sobre él la poesía del chileno Nicanor Parra, de quien llegó a decir que fue “un modelo ideal” (Tumi, 2017, p. 97). En *Casa nuestra*, al igual que en la poesía de Parra, se percibe la presencia de temas como la “soledad” y el “desarraigo” (Fernández, 2019). En una entrevista del año 2020, concedida a Olimpio Cotillo, Martos manifestó: “Desde mis primeros escritos, gracias a conocer bien la poesía de Nicanor Parra, procuré escribir de manera diferente a Cisneros, Hinojosa, Hernández, mis contemporáneos. Y también diferenciarme del propio Parra. Han pasado décadas y ahora muchos reconocen ese esfuerzo” (párr. 10). Al igual que el poeta chileno, quien se distinguió por seguir una postura estética opuesta a las establecidas por poetas como Pablo Neruda y Vicente Huidobro, Martos tuvo también esa actitud — que muestra desde sus inicios — de adoptar una dirección estética distinta de la que tomaban sus contemporáneos. Recursos recurrentes en Parra, como la actitud desacralizadora, el coloquialismo y la ironía se distinguen también en los poemas del primer libro martosiano. Sobre este último, Fernández Cozman, en su artículo “Nicanor Parra y Marco Martos: dos poetas frente a frente” (2019) indica que, en el período inicial de Marco Martos en el cual se adscribe *Casa nuestra*, “se evidencia el empleo de la ironía

para desacralizar ciertas instituciones tradicionales” (p. 203). En efecto, si en el primer libro martosiano se distingue la presencia de una voluntad desacralizadora, sería principalmente la de desmitificar la idea de “progreso” que se suele tener en el contexto moderno, y que en aras de lograr una mejor posición social exige la sujeción del propio “yo” y su consecuente enajenación. Es importante precisar que en ese mismo artículo de Fernández Cozman, este rememora unas palabras de Martos respecto a la influencia que tuvo en él la poesía de Parra para la construcción de su primer poemario: “Dejando de lado el cinismo de Parra, pero siguiendo su magisterio, construí en *Casa nuestra* un personaje solitario, desarraigado, con tentaciones suicidas, sin amor, dolido por su migración” (p. 202). De este modo, podemos ver que el mismo poeta deja en claro la influencia ejercida por Parra en cuanto a la adopción de una línea temática desde la cual concibió los poemas del libro, y que se acopló con aquellas impresiones generadas por su propia experiencia migrante. Es así que la impronta de poetas como Baudelaire y Parra se hacen presentes en este primer libro, escrito, no obstante, desde una perspectiva personal y auténtica.

De este modo, hemos conocido todos los pormenores relacionados con el contexto social, político, económico y cultural en el que se gestó y publicó el poemario *Casa nuestra*. Como hemos podido apreciar, fue ese un contexto marcado por inestabilidades de índole social y por cambios profundos en lo que respecta a la cultura. Hemos visto, asimismo, que una de esas transformaciones sociales, a saber: la migración masiva desde otras ciudades hacia Lima, fue determinante para *Casa nuestra* a raíz de que inspiró el eje temático en torno al cual giran los poemas que conforman dicho texto. En relación con este punto, es importante considerar también que, en dicho poemario, Lima se erige como el espacio de enunciación desde el cual se expresa el hablante lírico. Finalmente,

podimos observar que el estilo poético registrado en *Casa nuestra* se nutre de la confluencia armónica entre dos estilos que Marco Martos supo conciliar con maestría, a pesar de ser, en muchos aspectos, antagónicos.

CAPÍTULO II

LAS CATEGORÍAS ESPACIALES CONSTITUTIVAS DE LA TEORÍA DEL ESPACIO

“La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma”.

Gastón Bachelard

En el primer capítulo se realizó una descripción del contexto sociohistórico en el que se gestó y publicó el poemario *Casa nuestra*, con el objetivo de comprender de un mejor modo los factores que propiciaron los movimientos migratorios que cambiaron la fisonomía de la ciudad de Lima, convirtiéndola en un espacio superpoblado y marcado por contrastes de índole social. Entender esta situación es importante en la medida en que *Casa nuestra* fue un poemario escrito sobre la base de la experiencia migratoria de su autor, quien, a través del sujeto lírico que construye, enuncia una voz que exhibe una condición de desarraigo en la urbe. Asimismo, se expusieron las características que definieron la poesía cultivada por la generación del 60, y observamos el impacto que tuvo la Revolución cubana en la actitud contestataria que adoptaron los jóvenes poetas que integraron dicho grupo generacional. Vimos, también, cómo la experiencia migratoria de Marco Martos influyó en el proceso creativo de su primer libro, y se sostuvo una discusión con la recepción crítica que el libro generó. Finalmente, se presentó información relacionada con la influencia estética que sirvió de base a los poemas del libro.

En este segundo capítulo se brindará una explicación detallada de cada una de las categorías espaciales que forman parte de la teoría del espacio bachelardiana y que subyacen en la cosmovisión expuesta en los poemas de *Casa nuestra*. Se utilizará como base explicativa el conjunto de postulados propuestos por Gastón Bachelard, registrados

en su libro *La poética del espacio*. La comprensión de dichas categorías espaciales nos permitirá apreciar, en el tercer capítulo, de qué modo la voz emitida por el hablante lírico registrado en este poemario martosiano refleja una visión del mundo en la que el espacio constituido por la *casa* exhibe una naturaleza dicotómica a partir del antagonismo existente entre un espacio de positividad y uno de negatividad.

2.1.- Casa y Universo

“La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones
o ilusiones de estabilidad”.

Gastón Bachelard

Dentro de la teoría del espacio, la Casa representa el espacio que se erige como nuestro rincón del mundo. “Es [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término” (Bachelard, 2000, p. 28). Esto significa que, dentro de los límites de ese espacio significativo que es la Casa, experimentamos una sensación de protección y cobijo que, fuera de aquellos límites, se difuminan y tornan imprecisos. La Casa es, por ende, nuestro espacio de intimidad. Es el lugar en el que podemos guarecernos de las calamidades del mundo, razón por la cual podría decirse que formamos con ella una sola unidad. Por otro lado, el Universo es el espacio de la indeterminación y de lo múltiple. Conformado por todo aquello que se encuentra más allá de los límites de la Casa, en él imperan el caos y el peligro constantes. Al constituirse como el espacio de todos, es imposible experimentar en su seno esas sensaciones de intimidad y de protección que la Casa nos brinda, pues, dentro de él nuestra subjetividad experimenta un estado de crisis. Por tal razón, el Universo, si puede ser concebido como una casa, sería la casa múltiple, en la cual se experimenta una vida múltiple que impide toda sensación de intimidad, soledad y privacidad. De esta manera, Casa y Universo se

constituyen como dos espacios naturalmente antagónicos, aun cuando uno se inscriba dentro del otro. Si la Casa es el espacio feliz, el Universo es el espacio de la hostilidad. Por tal razón, cuando nos encontramos expuestos al peligro en ese marco contextual conformado por el Universo, nuestra voluntad tiende a buscar espacios de intimidad, en los cuales podamos experimentar nuevamente aquellas sensaciones que solo puede darnos el calor de una Casa. Se explica, de este modo, que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (p. 28), en vista de que la persona que la habita ha construido en torno a aquella los mismos muros de protección que lo rodearon cuando moraba en la casa original y que necesita para volver a sentirse seguro.

Casa y Universo se constituyen, de este modo, en dos polos opuestos que, no obstante, no son excluyentes, ya que la primera se inscribe dentro del espacio conformado por el segundo. Asimismo, podría decirse que la Casa es, también, un pequeño universo, y que se erige como el primer universo que nos envuelve. Sin ella “el hombre sería un ser disperso” (p. 30); es decir, un ser continuamente descentrado e incapaz de llegar a experimentar cualquier posibilidad de arraigo.

No obstante, es importante tener en cuenta que esas impresiones de arraigo y de pertenencia que nos brinda la Casa nunca son experimentadas a plenitud en el presente. Su capacidad de constituirse como un espacio de intimidad y de protección plenos solo puede ser posible cuando entre ella y nosotros media la distancia. Es necesario alejarse de la Casa para que su aura de excelencia y de perfección tome forma definida y se erija, de ese modo, como un lugar ideal en el que pueda percibirse un aumento de la intensidad de los valores de intimidad. Esta idealización de la Casa se hace posible gracias a nuestra capacidad de ensoñación. Esta, que, a decir de Bachelard, se configura a partir de la unión de recuerdos e imágenes, genera un vínculo tan fuerte entre la Casa primigenia y la persona que la sueña a la distancia, que uno es capaz de volver a habitarla en un presente

imaginado que, no obstante, llega a ser tan vívido que parece darse realmente, puesto que, en lenguaje bachelardiano, “la imaginación aumenta los valores de la realidad” (p. 27), lo cual significa que esta última puede ser vivida de manera más intensa gracias a aquella. En relación con este punto, la poesía se constituye como un medio inmejorable para hacer posible ese vínculo. La ensoñación poética se erige como la vía más eficaz para rehabilitar en nuestro presente esa Casa que la distancia no nos permite habitar físicamente. Más aún, la imaginación poética nos permite volver a ocupar esa casa perdida tal y como lo hubiéramos querido.

La Casa es, también, el espacio que está relacionado con el concepto de “cosmicidad”. En vista de que es un espacio enraizado en el mundo, nos permite la experiencia plena de sentirnos parte de ese mismo mundo y, por ende, de vivir en él de manera armónica. Por tal razón, el estar lejos de la Casa siembra en nosotros la sensación de ser seres incompletos. Dicha “cosmicidad” se sostiene también en el vínculo que la Casa tiene con la naturaleza. En efecto, y a diferencia de las casas ubicadas en la urbe, aquella situada en el campo posee raíces que le permiten fijarse a la tierra y mantener, así, una comunión adecuada con todo aquello que existe alrededor de manera natural. En la ciudad, por el contrario, predomina lo artificial, lo cual conlleva a una imposibilidad, por parte de sus habitantes, de sentir una verdadera sensación de pertenencia al mundo. En relación con este punto, Bachelard (2000) sostiene:

A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven facticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes (p. 45).

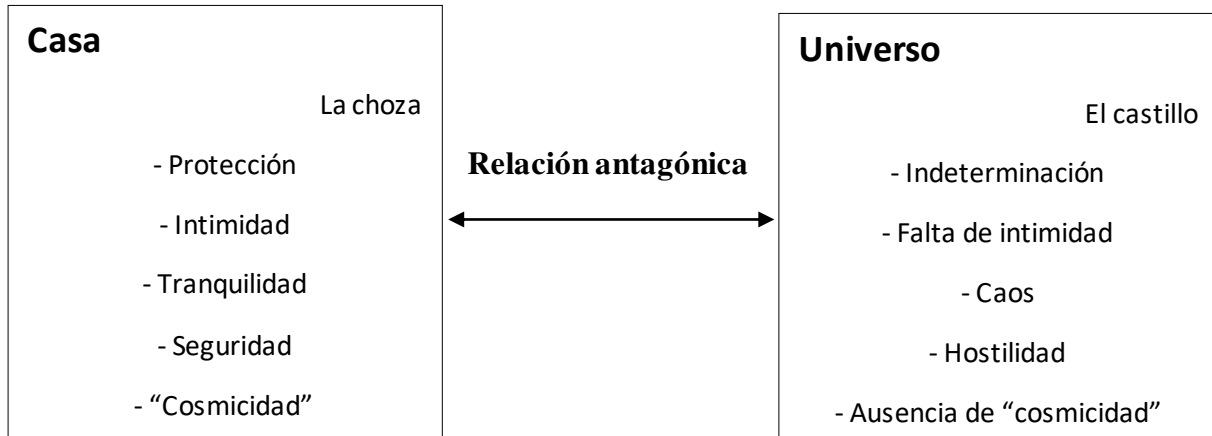
De esta manera, se explica que el contexto urbano, espacio que concentra de manera más plena las características del Universo, sea un lugar propicio para que se dé la ensoñación de la casa primigenia, pues qué mejor motivación para esta que gestarse en

un espacio alienante. El Universo, de este modo, solo puede constituirse como una casa múltiple, en la que no es posible desarrollar impresiones de intimidad. Aquel carácter positivo de la Casa, así como la negatividad que define al Universo, conforman lo que Bachelard denomina la paradoja de la “cosmicidad”. La Casa, a pesar de su sencillez, es concebida de manera positiva e incluso idealizada hasta el punto de llegar a convertirse en un espacio perfecto, mientras que el Universo, a pesar de su sofisticación, es percibido de manera negativa. El invierno (metáfora bachelardiana de la cual hablaremos más adelante), en el Universo, asola con dureza, mientras que en el espacio conformado por la Casa no constituye peligro alguno. Se produce, de este modo, lo que se conoce como la dialéctica de la choza y el castillo. La Casa, identificada con la choza, es el espacio que, sin importar sus carencias, es capaz de dar a su ocupante sensaciones de cobijo y de protección que no podría hallar en otro lugar. Por su parte, el Universo, identificado con el castillo, es el espacio que ofrece todo aquello que es necesario para la vida, pero que, a su vez, expone a un constante peligro a quien lo ocupa. Asimismo, la choza irradia humanidad y fraternidad. El castillo, por el contrario, es un contexto caótico y signado por el individualismo.

A continuación, se expone un esquema en el que se sintetizan las características correspondientes a los dos espacios mencionados, sobre la base de todo lo expuesto en torno a ellos.

Figura 1

La presente figura muestra la relación antagónica existente entre los espacios conocidos como Casa y Universo. Ambos son concebidos como polos opuestos. Uno es pensado de manera positiva y el otro, de manera negativa.



De esta manera, Casa y Universo se erigen como dos espacios de vida antagónicos en vista de que ofrecen, a las personas que los habitan, dos condiciones de vida antitéticas. Asimismo, se evidencia la paradoja existente entre ambos, relacionada con las comodidades de tipo existencial que la Casa puede brindar a pesar de la precariedad que la define y que no pueden ser brindadas por el Universo, a pesar de su sofisticación.

2.2.- La casa natal

“La casa natal está físicamente inscrita en nosotros.

Es un grupo de costumbres orgánicas”.

Gastón Bachelard

La casa natal es el espacio que se constituye como nuestro primer cobijo y, por ende, nos brinda nuestra primera sensación de protección. Por tal razón, es una casa que “está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas” (Bachelard, 2000, p. 35). Esto significa que su trascendencia llega a ser tal que formamos con ella una unidad inquebrantable. La casa natal, por ende, es un primer universo que nos enseña a cómo habitar el mundo. Determina, asimismo, la cosmovisión que llegamos a tener y a partir de la cual interpretaremos la realidad. En palabras sencillas, la casa natal es la casa inolvidable que ni siquiera la distancia puede borrar de nosotros.

La casa natal es, asimismo, el espacio que va a determinar el modo en que construyamos otras casas futuras que también serán para nosotros espacios de intimidad. Esto se debe a que la casa natal es el lugar en el que experimentamos esa infancia inmóvil de la cual habla Bachelard, y que hace referencia a esa estabilidad que solo llega a perderse cuando somos arrojados fuera del espacio primigenio por primera vez. Dicha infancia, que, para Bachelard, llega a ser más grande que la realidad misma, se constituye como un momento de vida ideal para desarrollar esa impresión de “cosmicidad” que nos une con el mundo y que sufre una crisis cuando nos vemos “arrojados” fuera de ese espacio protector que fue nuestro primer refugio. De este modo, pasamos de un espacio de calma hacia otro en el que prevalecen el caos y las presiones.

En relación con esa condición que posee la casa natal para servir de arquetipo a espacios futuros, Bachelard (2000) sostiene:

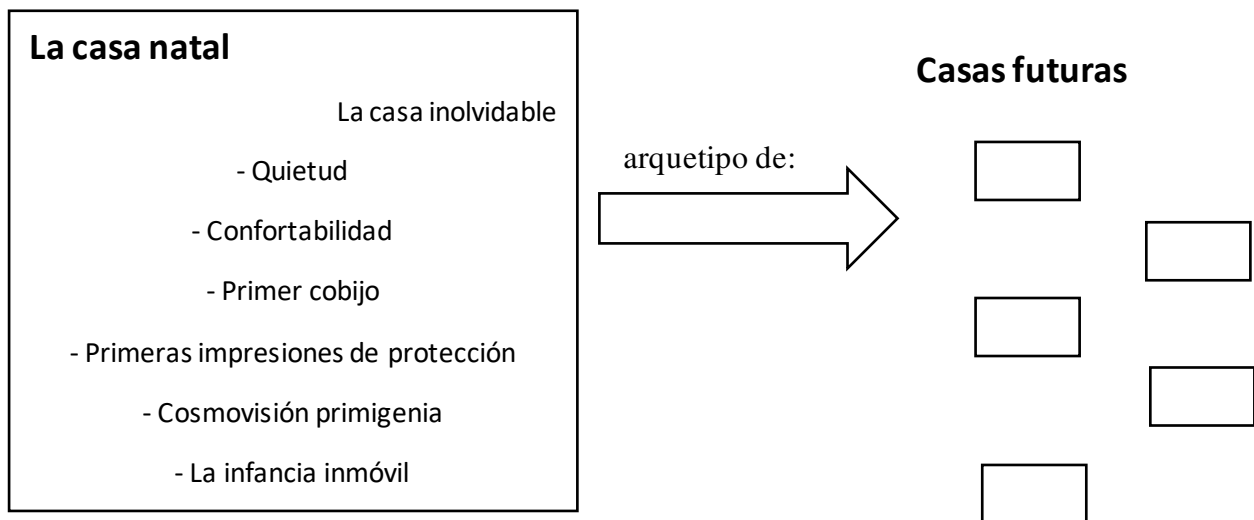
En suma, la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable (p. 36).

Por tal razón, esa casa inolvidable que es la casa natal — cuya fijación en nuestra memoria es imperecedera — es sinónimo de quietud y de confortabilidad. Sigue viva en nosotros a través del ensueño y su naturaleza puede ser concebida como un estado de infancia incesante e imperecedero que conservamos gracias a lo que Bachelard llama la poesía del pasado. Ahora bien, frente a la necesidad de recuperar ese espacio añorado para revivir recuerdos de intimidad y protección, la poesía se constituye como un medio inmejorable para materializar ese anhelo, pues “la poesía, en su gran función, vuelve a darnos las situaciones del sueño” (p. 36). Esto significa que el acto poético tiene el poder de hacernos revivir en carne propia esas imágenes que la casa original ha llegado a inscribir en nosotros. La imagen poética, por ende, supera al simple acto de recordar. El poeta, a través del acto poético, puede experimentar nuevamente la sensación de habitar la casa natal gracias a la imaginación poética. El ensueño poético, de este modo, nos retrotrae a ese calor primero que la casa natal nos brindó y que ahora, recuperada a través de la imagen poética, se reviste de un carácter paradisíaco. La recuperación de la casa natal a través de la ensoñación nos permite enfrentar las tribulaciones de la vida inscrita en la casa múltiple. De esta manera, la casa natal adquiere una naturaleza dual. Por un lado, nos remite a la casa que existió realmente y que muy posiblemente le dio, a su ocupante, experiencias de todo tipo (positivas y negativas). Por otro lado, nos remite a la casa recuperada a través de la imaginación poética, la cual ha idealizado sus valores por medio del onirismo hasta el punto de convertirla en un espacio plenamente positivo.

En el siguiente esquema, sintetizamos las características de la “casa natal”:

Figura 2

La presente figura muestra el modo en que la casa natal funciona como arquetipo de todas aquellas casas futuras que ocupamos cuando salimos de aquella. En dichas casas futuras, se trata siempre de adaptar el espacio de acuerdo a las características que definieron a aquella casa inicial.



De este modo, la casa natal es el espacio que imprime en nosotros nuestra primera visión del mundo, la misma que puede sufrir alteraciones cuando llegamos a ocupar otros espacios futuros definidos por una naturaleza distinta de la que caracterizó a aquel espacio primigenio. Por tal razón, la casa natal sobrevive en nosotros y funciona como arquetipo que sirve de referencia principal cuando llegamos a construir otras casas futuras, en las cuales buscamos recuperar la sensación de experimentar nuevamente un estado de infancia inmóvil.

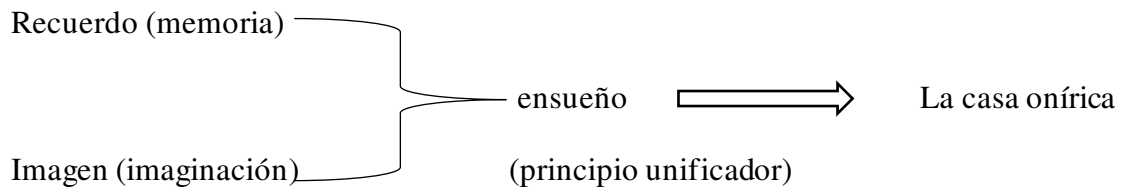
2.3.- La casa onírica

“Habitar oníricamente la casa natal, es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida como lo habíamos soñado”.

Gastón Bachelard

La casa onírica es el espacio conformado por la imagen que nos brinda la casa natal recuperada a través de la ensoñación. Debido a la distancia que nos aleja del espacio primigenio, la casa onírica es, por naturaleza, un espacio idealizado a raíz de la añoranza y que, por lo tanto, carece de negatividad. En ella, no se deja nunca de sentir un bienestar absoluto. Asimismo, la casa onírica, en vista de que se constituye como un espacio ajeno a la lógica, es una casa que puede ser vivida como si se tratara de un espacio físico. Por tal razón, no es correcto afirmar que es una casa edificada solo a partir del recuerdo, sino también a partir de imágenes que se viven a plenitud en el instante en que son evocadas. Respecto a este punto, Bachelard (2000) sostiene que “memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen” (p. 29). Por eso, la casa onírica se erige como un espacio que posee una lógica propia, pues su naturaleza es peculiar en tanto tiene una estructura que no puede ser explicada a partir de una perspectiva racional. Asimismo, la casa onírica solo puede ser construida a partir de recuerdos que han sido gratificantes. Lo negativo no forma parte de ella. Esto explica que, para Bachelard, el acto de evocar una casa por medio del ensueño corresponde más a la acción llevada a cabo por un poeta que a la realizada por un historiador, puesto que este último busca la fidelidad, mientras que el poeta prima la trascendencia y es capaz de sentir de modo vívido aquello que expresa. Bachelard concluye, así, que “En los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa” (p. 29), lo cual significa que la casa onírica es una imagen que trasciende los límites

impuestos por el espacio y el tiempo. Es importante, por ello, proponer un pequeño esquema que nos permita dejar en claro la naturaleza de la ensoñación.



El ensueño es, por lo tanto, un principio unificador que hace posible, a través de la unión de recuerdos e imágenes, la construcción de la casa onírica. Su particularidad consiste en permitirnos recuperar en el presente aquel espacio añorado que fue nuestro primer universo y que pervive en nosotros de manera imborrable. Aquella “cosmicidad” que sentíamos al habitar la casa original vuelve a ser sentida cuando, por medio del ensueño, la trasponemos hacia nuestro presente para refugiarnos de la hostilidad del Universo. No obstante, dicha trasposición, debido a que toma como punto de partida el onirismo, nos hace edificar una casa con valores idealizados, razón por la cual aquella sensación de “cosmicidad” llega a ser más plena. La casa onírica es, por lo tanto, un espacio de naturaleza paradisíaca para aquel que la sueña.

Por otro lado, el onirismo de la casa adquiere más ímpetu mientras más duras sean las condiciones de aquello que se ubica fuera de sus límites. Por tal razón, Bachelard (2000) afirma que “En el reino de la imaginación, el invierno evocado aumenta el valor de habitación de la casa” (p. 54). De este modo, la casa natal, aun cuando pudo estar definida por la sencillez y la precariedad, se convierte, gracias al ensueño que la recupera en el presente, en una casa ideal en la que está ausente todo aspecto negativo. Esta condición de la casa onírica tiene una explicación en lo que, dentro de la teoría del espacio, podríamos denominar la metáfora del invierno. El invierno, asociado al

Universo, se contrapone a la calidez otorgada por la Casa. Esto se debe a que “la nieve aniquila con demasiada facilidad el mundo exterior [...]. Con una palabra, la palabra nieve, el universo queda exprimido y suprimido para el ser refugiado” (p. 54). Se explica, así, que, dentro del marco contextual conformado por el Universo, la búsqueda de una casa que nos sirva de refugio tenga carácter de urgencia. No es extraño, tampoco, que esta casa sea idealizada a tal punto que sus valores de intimidad llegan a ser ensalzados, puesto que, frente al frío inclemente del invierno, la casa onírica solo puede ser cálida y acogedora. El deseo por escapar de un espacio hostil jamás permitiría que el soñador imagine una casa que pueda, igualmente, constituirse como un espacio de hostilidad.

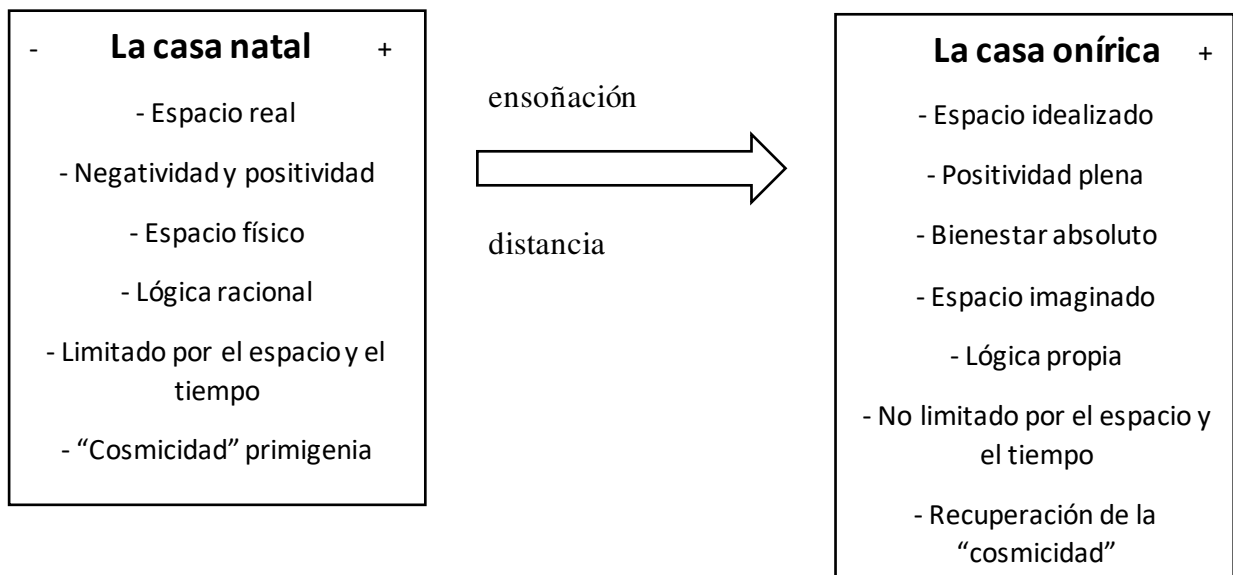
Gracias al ensueño, el cual se inclina siempre hacia la inmensidad, los valores de un espacio añorado aumentan. Bachelard (2000) dice al respecto que “Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él, para vivirlo en la realidad de sus imágenes, en la sublimación absoluta que trasciende toda pasión” (p. 49). Esto significa que la casa onírica solo puede constituirse como tal cuando se ha tomado distancia respecto a esa casa natal que ha sido nuestro primer cobijo en el mundo. Esto se debe, principalmente, a que solo la distancia nos puede hacer notar que debimos haber vivido dicho espacio de la infancia de un modo más pleno, pues solo aquel pudo ser capaz de erigirse como un espacio de la felicidad. Incluso, todo aquello que pudo haber sido negativo en él, ahora, en la imagen inmensa que nos brinda el ensueño, ha pasado a ser positivo. Respecto a dicha condición, Bachelard (2000) sostiene que “Antaño la guardilla podía parecer demasiado estrecha, fría en invierno, caliente en verano. Pero ahora en el recuerdo vuelto a encontrar por el ensueño, y no sabemos por qué sincretismo, es pequeña y grande, cálida y fresca, siempre consoladora” (p. 32). De esta manera, la sensación de intimidad vuelve a afianzarse. La casa onírica nos permite contar nuevamente con un espacio de protección y de consuelo frente a la angustia que el

Universo genera en nosotros. Ni siquiera estamos obligados a tener que explicar dicha condición de la casa onírica desde la racionalidad, pues ella, en vista de que es un espacio construido por medio de imágenes, tiene la facultad de explicarse a sí misma. Su única naturaleza es ser una imagen, tan válida como las imágenes que vemos a nuestro alrededor en el mundo real.

Veamos, a continuación, el siguiente esquema en el que se presentan las características de la casa onírica:

Figura 3

La presente figura muestra cómo la casa onírica toma forma a partir del ensueño generado por el recuerdo y la añoranza de la casa natal.



La casa onírica, por ende, es un espacio que se forja a partir de la recuperación de la casa natal por medio de la ensoñación, la cual aumenta los valores de aquella hasta el punto de idealizarla y despojarla de todo elemento negativo. De esta manera, la sensación de "cosmicidad" que nos brindaba la casa natal es recuperada de un modo más pleno, ya que

el espacio conformado por la casa onírica no solo es un espacio idealizado, sino que también obedece a una lógica propia que no la limita a las nociones de espacio-tiempo concebidas tradicionalmente.

2.4.- La casa nido

“La intimidad necesita el corazón de un nido”.

Gastón Bachelard

La casa nido es aquel espacio seguro que nos sirve de cobijo frente a las inclemencias del mundo exterior. Su particularidad reside en que se erige como un suplemento de Ser de la casa natal, en vista de que nos hace experimentar nuevamente el calor protector que aquella nos brindó. Por tal razón, la construcción de una casa nido toma como arquetipo a esa casa primigenia. Habitar una casa nido nos remite, por ende, al acto de habitar esa casa original que no llegó a ser plenamente vivida y que, ahora, en la distancia, necesita ser rehabilitada de un modo más íntimo y pleno.

La casa nido es, asimismo, el espacio que nos permite retirarnos del mundo y volver a encontrarnos con nosotros mismos. A diferencia de la casa múltiple, en la que es necesario adoptar actitudes impostadas para no transgredir las normas de convivencia, la casa nido nos devuelve a esa libertad consistente en poder ser lo que realmente somos. En la casa nido, por lo tanto, nadie nos juzga ni condena. Es, por ende, el espacio de la privacidad.

De esta manera, las inclemencias del mundo exterior, así como la ausencia de intimidad que en él se experimenta, representan lo que metafóricamente Bachelard concibe como el invierno. Podría decirse, entonces, que, frente a la dureza del invierno que el Universo nos hace experimentar, la casa nido se configura como una casa cálida y

acogedora que nos guarece y nos devuelve al calor de un refugio. Es, por lo tanto, un espacio vital en vista de que nos protege de la amenaza de la muerte. Sobre la base de esta metáfora, seríamos, entonces, un pájaro que busca protegerse del frío y del peligro constante que existe fuera de los límites del nido, del cual estamos obligados a salir en busca de sustento y al cual regresamos para mantenernos a salvo del peligro de permanecer en la intemperie.

Es importante considerar que la relación de dependencia que existe entre la casa nido y la casa natal se sostiene en el hecho de que ambos se constituyen como espacios de protección y seguridad. La casa natal, en vista de que es el espacio que nos brindó nuestras primeras sensaciones de cobijo, influirá en el modo en que construyamos las casas nido en las cuales nos refugiaremos luego de nuestra primera salida al mundo. De esta manera, Bachelard (2000) sostiene:

El nido es, sin duda, para el *pájaro* [cursiva correspondiente al texto original], una morada suave y caliente. Es una casa para la vida: sigue cobijando al pajarillo que surge del huevo. Para el pájaro que sale del huevo el nido es un plumón externo antes que la piel desnuda reciba su plumón corpóreo (p. 95).

En otras palabras, la construcción de una casa nido obedece al deseo de contar con un lugar que nos haga volver a sentir el calor que nos brindó esa casa original. De esta manera, “el descubrimiento de un nido nos lleva otra vez a nuestra infancia [...]. A las infancias que deberíamos haber tenido” (p. 95), razón por la cual un nido llega a ser vivido con más ímpetu que la misma Casa en la cual se inspira. Si en esta última, la sensación de una “cosmicidad” plena no fue posible, en la casa nido se buscará experimentar a plenitud dicha “cosmicidad”.

Del mismo modo, la casa nido se caracteriza por su simplicidad. Es, en lenguaje bachelardiano, la casa sencilla. Más aún, para Bachelard, la relación de dependencia existente entre la casa natal y la casa nido solo puede ser posible sobre la base de la

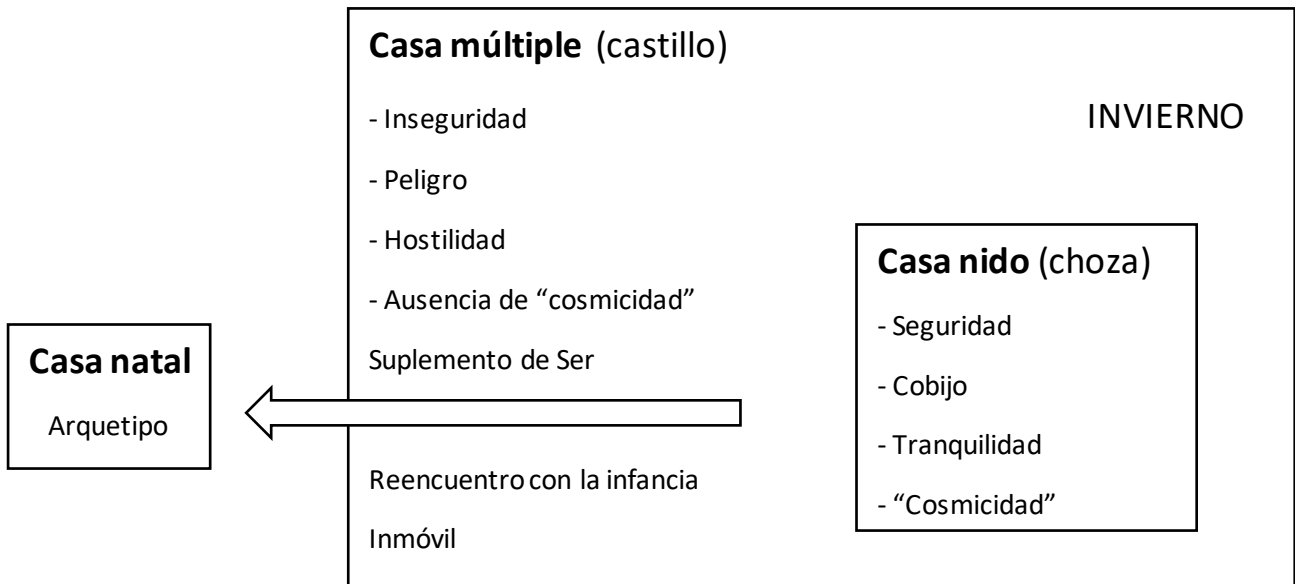
simplicidad. Se hace presente aquí la noción de choza vista anteriormente. No solo la casa natal, sino también la casa nido se constituye como esa choza que a pesar de su simplicidad le brinda a su habitante un calor y un cobijo imposibles de hallar en otro espacio. Por ende, el nido, a pesar de su precariedad, nos lleva a experimentar lo que Bachelard denomina un ensueño de la seguridad. El Universo, por su parte, es el castillo que a pesar de su sofisticación se erige como un espacio de caos y de angustia. Por tal razón, la casa nido, construida a semejanza de la casa natal, llega a ser igualmente sencilla, pero significativa y vital como aquella.

No es irrelevante, entonces, reafirmar que la búsqueda de un nido obedece a nuestro impulso por rehabilitar el espacio conformado por la casa natal. Asimismo, dicho acto de rehabilitar la casa original adquiere, como ya se mencionó, un carácter onírico, puesto que la distancia ha aumentado los valores de aquella. Respecto a ello, Bachelard (2000) se pregunta: "... para comparar tan dulcemente la casa y el nido, ¿no es preciso haber perdido la morada de la felicidad?" (p. 100). Esa pérdida, propiciada por la lejanía, hace que el nido — representación de la casa natal en el presente — se convierta en un espacio de calidez plena e ideal. En la casa nido, al igual que en la casa natal, no se conoce la hostilidad, la cual solo se encuentra fuera de los límites de ambas.

A continuación, se presentan las particularidades de la casa nido en el siguiente esquema:

Figura 4

La presente figura muestra el modo en que la casa nido toma como arquetipo la calidez brindada por la casa natal. Es esa una calidez necesaria para poder sobrevivir en el espacio caótico representado por la casa múltiple.



La casa nido, entonces, como suplemento de Ser de la casa natal, le da a su ocupante las mismas sensaciones que llegó a experimentar en aquella, y que le sirven para poder mantenerse vivo dentro de una casa múltiple que se caracteriza por estar definida por un estado de invierno perpetuo. De esta manera, su ocupante se constituye como un pájaro que regresa a aquel nido para resguardarse del peligro y de la hostilidad que definen el mundo exterior.

2.5.- El armario

“El espacio interior de un armario es un *espacio de intimidad*”.

Gastón Bachelard

El armario es un espacio de pequeñas dimensiones que, ubicado dentro de aquel espacio mayor conformado por la Casa, se constituye como un lugar de intimidades secretas. Por tal razón, es “un espacio que no se abre a cualquiera” (Bachelard, 2000, p. 83), pues allí están contenidas experiencias tan íntimas que han llegado a adquirir el carácter de inconfesables. No es, por lo tanto, un lugar que esté destinado a guardar objetos comunes o triviales. En resumen, el armario es el espacio que guarece nuestros recuerdos más íntimos y preserva en ellos su cualidad de ser imágenes secretas. Aquello que se guarda en el armario llega a ser tan sustancial que solo nosotros podemos conservar la llave que es capaz de abrirlo. Si la Casa es el espacio de la intimidad, el armario lo es, entonces, de la privacidad. De esta manera, el armario se configura como aquel espacio en el que llevamos a cabo actos que preferimos no hacer ostensibles. Sobre esta condición del armario, Bachelard (2000) afirma:

En un armario, solo un pobre de espíritu podría guardar cualquier cosa. Poner cualquier cosa, de cualquier modo, en cualquier mueble, indica una debilidad insigne de la función de habitar. En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites (p. 84).

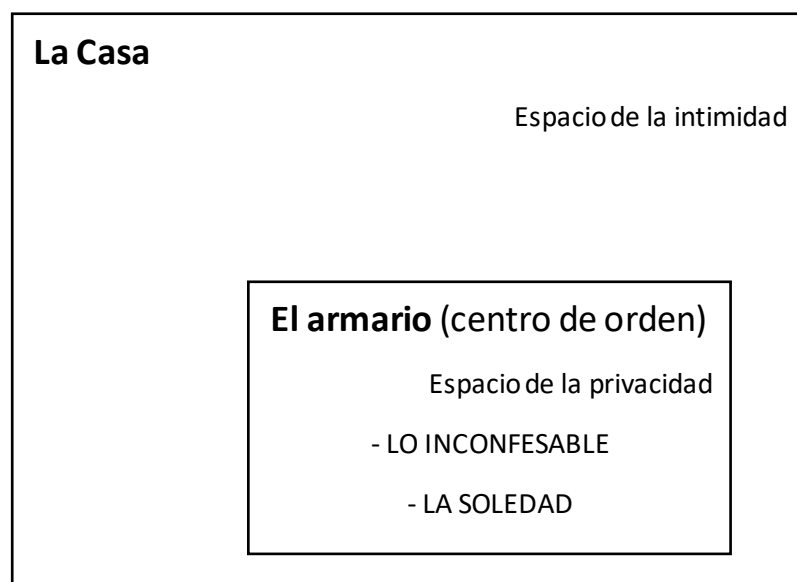
El armario, como centro de orden, es, por lo tanto, un espacio necesario para que la Casa adquiera su capacidad de ser trascendente. No podría añorarse una Casa en la que nuestra privacidad no haya sido respetada y en la que, asimismo, no haya sido posible refugiarnos en nuestra soledad. Por tal razón, Bachelard considera a la soledad como algo consustancial con el espacio conformado por el armario. Esto se debe a que, incluso, en un espacio íntimo, como es la Casa, es importante contar con un lugar en el que nos

podamos refugiarnos en nosotros mismos. Por todo ello, lo que se preserva en el armario ha adquirido un gran nivel de intimidad, por lo cual necesita mantenerse en un lugar seguro y discreto.

Las características del armario, en vista de que se trata de un espacio ubicado dentro de aquel otro espacio de intimidad que es la Casa, pueden ser plasmadas en el esquema que presentamos a continuación:

Figura 5

La presente figura muestra cómo el espacio constituido por el armario se erige como un espacio de intimidad absoluta (privacidad), en donde se guardan aquellas experiencias inconfesables.



De esta manera, el armario es un espacio en el que el habitante de la Casa guarda aquellos secretos que solo él puede conocer. Toda Casa, en vista de que es un espacio de intimidad, debe contar con un armario que le brinde a su ocupante momentos de soledad y privacidad. El armario es, por lo tanto, un centro de orden que le sirve de base a la Casa.

2.6.- La concha

“... hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella”.

“El primer esfuerzo de la vida es elaborar conchas”.

Gastón Bachelard

La concha se concibe como aquella capa protectora, hecha a nuestra medida, que nos protege de las adversidades del mundo exterior. Ante la necesidad de contar con un cobijo que nos guarezca de las inclemencias del invierno que asolan en el Universo, tenemos la capacidad de construir conchas a partir de nuestros ensueños de protección, los cuales conservan la añoranza de la casa natal. Por tal razón, la realización de una concha toma como punto de partida la imagen que la casa natal ha dejado en nosotros. Ese calor original que sentimos por primera vez dentro de aquella casa servirá como arquetipo cada vez que sintamos la necesidad de construir una concha que nos resguarde de las durezas invernales del Universo. Se explica, así, que Bachelard (2000) afirme al respecto que “La concha en donde se prepara una resurrección, en el sueño sintético, es ella misma materia de resurrección” (p. 114), pues, luego de la experiencia traumática que significa el tener que salir por primera vez de los límites conformados por la casa natal, es dentro de una concha en donde podemos volver a sentir esa misma sensación de cobijo que aquel espacio primigenio nos brindaba. Dicho de modo metafórico, es dentro de una concha en donde escapamos del riesgo de la muerte y nos aferramos con firmeza a la vida.

Asimismo, la concha es un espacio de intimidad que no tiene por qué estar vinculado al concepto de belleza, ya que incluso en su simplicidad — y en algunos casos en su deformidad — llega a ser grandiosa. Más aún, su forma exterior puede mostrar una dureza que no existe en el interior, el cual es siempre cálido y acogedor. De esta manera, la construcción de una concha es ajena a todo estándar vinculado con la noción de estética

concebida por la racionalidad. Su único gran valor es constituirse como un espacio real de protección y, de ese modo, brindarle al soñador la tranquilidad que necesita para que las vicisitudes del mundo no terminen superándolo y generándole angustia. La concha, en palabras sencillas, nos otorga el valor del reposo.

Recurriendo a una metáfora relacionada con la forma de vida de un caracol, Bachelard nos muestra cómo la concha llega a ser determinante para aquel que la habita.

En *La poética del espacio* (2000) nos dice al respecto:

Es que en el tiempo moroso en que la muerte del invierno ciñe la tierra, [el habitante de la concha] se hunde en ella, se encierra en su concha como en un ataúd mediante un sólido epigrama calcáreo, hasta que la primavera venga a cantar sobre su tumba las aleluyas de Pascua... (p. 113).

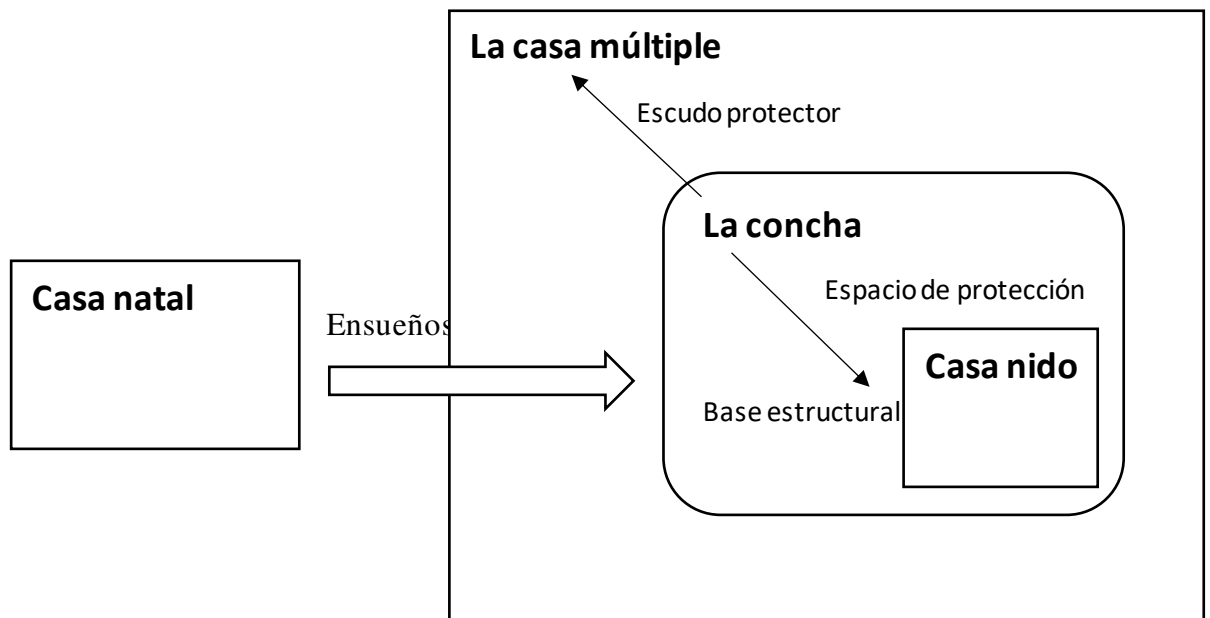
De este modo, la concha — que, al fin y al cabo, no es otra cosa que la base estructural de esa casa nido que construimos a imagen y semejanza de la casa natal y que se caracteriza por su fuerte carga de onirismo³⁹ — cumple la función de ser una especie de escudo protector que nos refugia de las inclemencias que podamos encontrar en la casa múltiple, la cual es, de por sí, un espacio caótico. Asimismo, a pesar de estar construida sobre la base de imágenes, el acto de habitar una concha “concede el ensueño de una intimidad completamente física” (p. 124). El soñador, dentro de ella, vuelve a ocupar el espacio añorado de la infancia y a sentir ese calor protector que aquel le brindaba. La concha es, por lo tanto, un elemento importante en vista de que nos permite volver a sentir las sensaciones de intimidad que nos brindaba la casa natal.

Presentamos, sobre la base de lo dicho, las características de la concha a través del siguiente esquema:

³⁹ Bachelard, incluso, a nota cómo *nido* y *concha* solo pueden unirse gracias al onirismo (Bachelard, 2000, p. 116).

Figura 6

La presente figura muestra el modo en que la concha se erige como la base para la construcción de la casa nido, en la medida en que funciona como un escudo protector que nos guarece de las inclemencias de la casa múltiple.



Vemos que la concha es, entonces, la materia prima que nos lleva a construir una casa nido sobre la base de las imágenes que nos ha legado la casa natal. No podríamos construir nidos si careciéramos de la capacidad de elaborar conchas, pues estas se erigen como las bases estructurales que permiten la forja de aquellos. Por tal razón, gracias a dicha facultad de crear conchas es que podemos construir espacios de protección dentro de otros espacios que nos son adversos.

2.7.- La miniatura

“Que lo grande surja de lo pequeño es, como demostraremos más tarde, una de las fuerzas de la miniatura”.

Gastón Bachelard

La miniatura es aquel elemento que, aun cuando se caracterice por ser diminuto, nos permite rehabitar ese espacio añorado que evocamos por medio de la ensoñación. La miniatura es, por lo tanto, el medio físico que nos permite arribar a ese espacio a pesar de la distancia que nos separa de él. Su efectividad depende de la fe que el soñador deposita en la capacidad que aquella tiene para devolvernos a ese lugar de la infancia que no hubiéramos querido abandonar nunca. De este modo, la naturaleza de lo que Bachelard denomina la imaginación miniaturizante escapa de toda explicación lógica y tiene la particularidad de condensar en sí misma todos los valores que hacen posible que la Casa evocada sea un lugar ensalzado e idealizado. Por tal razón, a la miniatura le pertenece la dialéctica de lo pequeño y de lo grande, puesto que nos muestra que lo último puede nacer a partir del primero. La miniatura, por ende, “adopta las dimensiones del universo” (Bachelard, 2000, p. 143), en vista de que puede hacernos habitar un mundo con dimensiones y límites propios que, además, no tienen por qué coincidir con una realidad objetiva. La miniatura, por lo tanto, puede, a pesar de su tamaño, transportarnos a un espacio vasto y autosuficiente.

Bachelard (2000), para explicar con más precisión la naturaleza de la miniatura, hace uso de un ejemplo interesante vinculado con una historia relatada por el escritor Herman Hesse.

Un prisionero ha pintado sobre el muro de su calabozo un paisaje en el que un pequeño tren penetra en un túnel. Cuando sus carceleros vienen a buscarlo le pide amablemente “que esperen un momento para que yo pueda entrar en el trencito de

mi tela a fin de comprobar algo. Como de costumbre, se echaron a reír porque me consideraban como un débil mental. Me hice pequeño. Entré en mi cuadro, subí en el trencito que se puso en marcha y desapareció en lo negro del pequeño túnel” (p. 137).

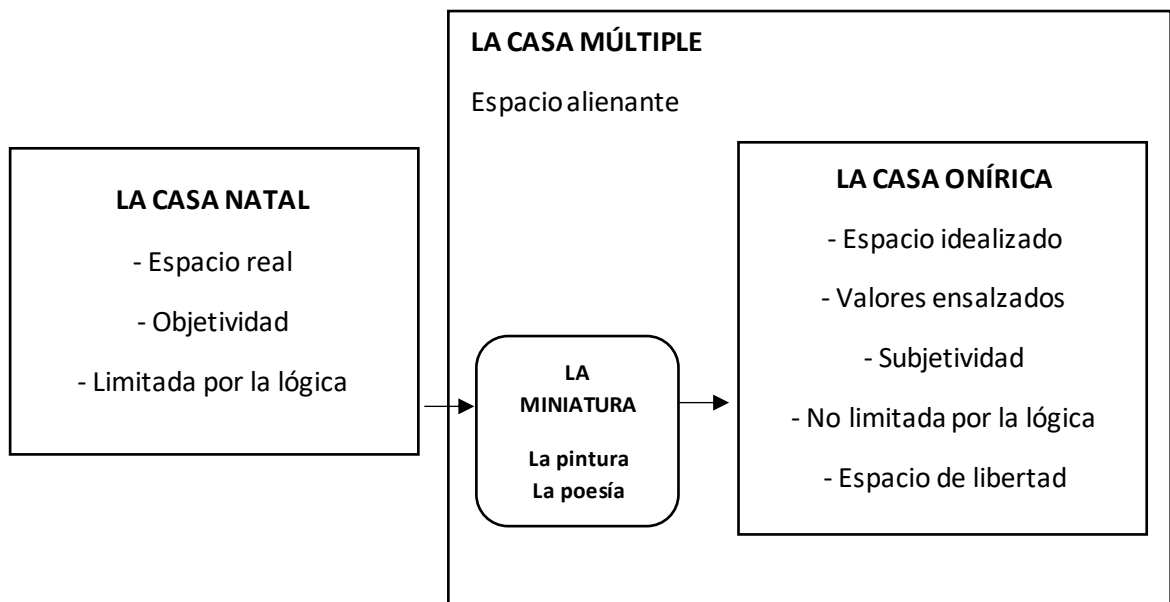
Podemos observar, en este ejemplo, cómo la imaginación miniaturizante — relacionada, en este caso, a la pintura —, libre de todo influjo racional, hace que el soñador experimente situaciones que bajo un punto de vista lógico serían imposibles e inadmisibles. Asimismo, no es casual que en el ejemplo se diga que el pintor-soñador es un prisionero, pues esta condición hace que su imaginación miniaturizante adquiera el poder de devolverle la libertad, lo cual le permite escapar de una realidad que lo angustia y esclaviza. Por tal razón, “la miniatura sinceramente vivida, me aísla del mundo ambiente, me ayuda a resistir la disolución del ambiente” (p. 145), pues es capaz de transportarnos de un espacio alienante hacia otro en el que podemos ser libres de nuevo. Tiene, asimismo, la capacidad de distendernos, y por ello recurrimos a ella cuando queremos refugiarnos de una realidad que nos supera y nos agobia. Se explica, de este modo, que Bachelard compare a la miniatura con una semilla que puede encerrar en sí misma un calor vital destinado a otorgarle al soñador una sensación de bienestar absoluto. Este calor vital se sostiene, a su vez, en el apego que sentimos por el espacio de la infancia, el cual nos motiva siempre a evocarlo con minuciosidad y afecto profundo. Ahora bien, observamos que en el ejemplo citado la miniatura toma forma a partir de un pincel y una imagen dibujada en la pared. En la poesía, la miniatura nace de la comunión de una pluma y de una hoja de papel. De esa manera, dentro de los límites conformados por los bordes de una hoja, el poeta es capaz de reconstruir el espacio de intimidad del cual tuvo que distanciarse y que ahora, por medio de la ensoñación, es evocado sobre la base de un onirismo que realza sus valores. Dicho de otro modo, la lejanía respecto a aquel espacio añorado hace que el soñador fabrique miniaturas con aquello que ve a su alrededor. En el caso del poeta, la miniatura toma forma a través de las palabras en tanto poesía. Por medio

de ellas, el poeta-soñador puede volver a pisar nuevamente aquel espacio añorado a pesar de la distancia.

Tomando como referencia todo lo mencionado, podemos construir el siguiente esquema para observar de una manera panorámica las particularidades que definen la naturaleza de la miniatura:

Figura 7

La presente figura muestra el modo en que la palabra poética se erige como la miniatura capaz de guardar dentro de sí la facultad para construir una casa onírica (que, a su vez, toma como arquetipo la imagen de la casa natal) a través de la ensoñación poética.



Es importante observar, también, que, dentro de lo que postula la teoría del espacio, la imaginación no está obligada a “confrontar una imagen con una realidad objetiva” (p. 139), puesto que dicha imagen no está aherrojada por la objetividad⁴⁰. Por el contrario, la

⁴⁰ Bachelard (2000), reflexionando en torno a las imágenes que nos brinda la literatura, se pregunta: “¿por qué los actos de la imaginación no habrían de ser tan reales como los actos de la percepción?” (pp. 143-

imaginación miniaturizante, netamente subjetiva, se rige por su propia lógica y, por lo tanto, no está condicionada por la naturaleza que el pensamiento racional adjudica a los conceptos de espacio y de tiempo.

2.8.- El rincón

“Pero la infancia vuelve sobre ese fondo lejano. En su *rincón de meditación* [...] El pasado remonta para aflorar en el presente”.

Gastón Bachelard

El rincón es el espacio de la intimidad. En él, nos reencontramos con esa soledad que es necesaria para que las imágenes del pasado vuelvan a adquirir forma concreta en el presente. Esto se da gracias a que el rincón nos devuelve a la inmovilidad del ser, la cual es importante para que pueda darse el acto de la ensoñación. De igual manera, dentro del rincón volvemos a ser nosotros mismos en vista de que, por ser un espacio de intimidad y privacidad, nos permite despojarnos de las caretas que utilizamos en aquel otro espacio conformado por la casa múltiple. Solo un acontecimiento urgente o necesario para la preservación de la vida es capaz de sacarnos fuera de los límites del rincón, pues solo dentro de él llegamos a experimentar plenamente una sensación de calma y bienestar. El rincón es, por lo tanto, la estancia tranquila en donde puede funcionar libremente nuestra imaginación miniaturizante.

La particularidad del rincón reside en que es el espacio del presente, por lo cual no necesita de una transposición para ser habitado. Es dentro de él que la transposición de la casa natal hacia el espacio de nuestro presente se hace posible, pues el rincón cuenta con

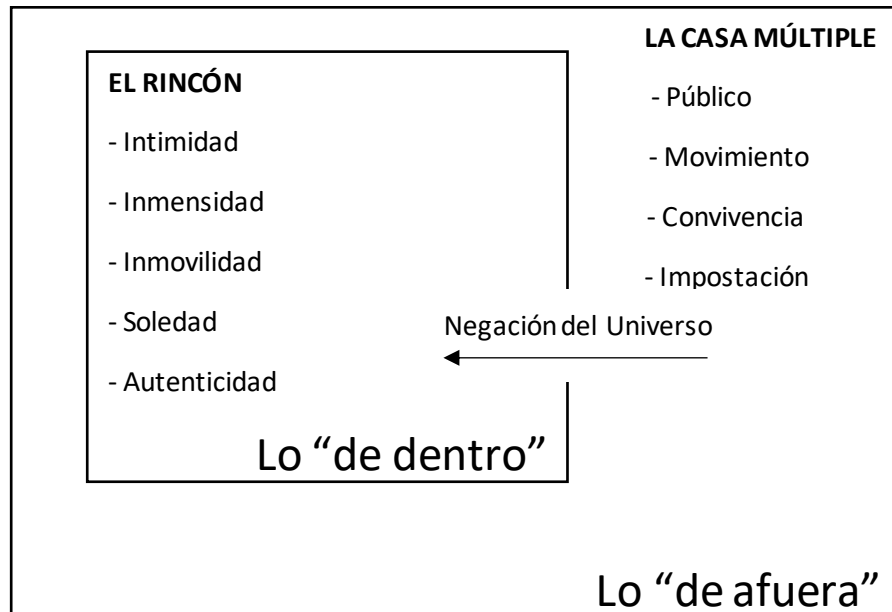
144). Por medio de esta interrogante, muestra una vez más su fe en que la literatura es capaz de otorgarnos realidades igual de vívidas y completas que aquellas que experimentamos en el mundo objetivo.

las condiciones necesarias para que dicha transposición se lleve a cabo de la mejor manera. El rincón no es, por ende, un espacio que es hallado por medio de la imaginación, ya que su naturaleza es ciento por ciento física. De este modo, cualquier lugar del mundo puede llegar a constituirse como nuestro rincón, siempre y cuando cuente con aquellas cualidades que concebimos como necesarias para que pueda ser calificado como tal. La necesidad de su existencia radica en que requerimos — aun cuando no lleguemos a ser plenamente conscientes de ello — de un espacio de intimidad que se erija como una negación del Universo representado por la casa múltiple, en el que se nos impone el uso de actitudes impostadas para poder desenvolvernos. En relación con este punto, se hace presente aquí lo que, dentro del ámbito conformado por la teoría del espacio, se conoce como la dialéctica de “lo de dentro” y “lo de afuera”. El rincón, relacionado con “lo de dentro”, se configura como el espacio de lo íntimo, de lo privado. Dentro de él sentimos ser libres y auténticos. El Universo, relacionado con “lo de afuera”, es, por el contrario, el espacio de lo público, de lo común. La libertad, en él, no es posible en plenitud.

El siguiente esquema sintetiza el modo en que el rincón debe ser concebido:

Figura 8

La presente figura muestra cómo el rincón se constituye como un espacio de negación de todo aquello que tiene validez en la casa múltiple.



Ahora bien, es precisamente cuando nos ubicamos en un rincón, físico y presente, que podemos darnos a la tarea de transponer la casa natal del pasado por medio de la ensoñación. Sin ese rincón de intimidad, dicho acto no sería posible. Ubicados en ese rincón, hasta los mínimos detalles de la casa perdida adquieren trascendencia y es así que dicha casa experimenta un aumento de sus valores originales. El rincón, asimismo, nos permite el reencuentro con la soledad, necesaria para que pueda desplegarse en nosotros nuestra natural tendencia a la inmensidad, la misma que es reprimida cuando esa sensación de soledad desaparece en los momentos en los que ocupamos el espacio de la casa múltiple. De este modo, Bachelard (2000) afirma:

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil (p. 164).

El rincón es, por ende, el espacio en el que la inmensidad puede llegar a darse gracias a que nos devuelve a la inmovilidad del ser. Dicho de otro modo, la constitución de una casa onírica solo sería posible si se cuenta con un rincón que nos permita el reencuentro con nuestra intimidad. La puerta que da acceso a ese rincón es, por tal razón, la que establece los límites de “lo de dentro” y “lo de afuera”, del espacio de la intimidad y del espacio del mundo, dos espacios que se erigen como antagónicos y que están definidos por lo ideal y por lo real, respectivamente.

De esta manera, hemos observado las características que definen cada una de las categorías espaciales que forman parte de la teoría del espacio propuesta por Gastón Bachelard y que definen, a su vez, lo que se conoce como la dialéctica de la casa. Conocer con detalle la naturaleza de estas categorías nos permitirá apreciar cómo las mismas subyacen en la construcción de los poemas pertenecientes al libro, debido, sobre todo, a que la temática que les sirve de base se sostiene en el enfrentamiento entre dos espacios de vida: el campo y la urbe.

CAPÍTULO III

LA DIALÉCTICA DE LA CASA Y EL *UNIVERSO* EN LOS POEMAS DE *CASA NUESTRA*

“Pero un soñador de casas, las ve por todos lados. Todo le sirve de germen
para sus ensueños de morada”.

Gastón Bachelard

En el primer capítulo observamos información relacionada con el contexto social, político, económico y cultural en el que se concibió y publicó el poemario *Casa nuestra*. La comprensión de este panorama sociohistórico y, sobre todo, de uno de los aspectos que lo definieron, a saber: la migración proveniente del campo hacia la ciudad, nos fue de utilidad para poder entender de un mejor modo la propuesta temática del autor, que básicamente consistió en contrastar, a través del lenguaje poético, dos espacios que llegó a concebir como antagónicos. Asimismo, presentamos las características que definieron a la denominada generación del 60, así como información relacionada con la propuesta estética y con la crítica que propició el poemario *Casa nuestra*.

En el segundo capítulo se presentaron y definieron las categorías espaciales que forman parte de la teoría del espacio. Pudimos observar en qué consisten los espacios conocidos como la casa natal, la casa múltiple, la casa onírica, la casa nido, el armario, la concha, la miniatura y el rincón. Vimos, aparte de las características que los definen, cómo estas categorías espaciales tienen una estrecha relación con la escritura poética, en vista de que la poesía, según la perspectiva bachelardiana, es el acto que permite la experimentación plena de la ensoñación, la cual, desde dicha perspectiva, convierte al

acto poético en una experiencia vívida. El objetivo del trabajo descriptivo-explicativo llevado a cabo en este capítulo fue el de definir los principios que nos permitirán demostrar nuestra hipótesis, a saber: el concepto de espacio registrado en el poemario *Casa nuestra* debe ser comprendido e interpretado sobre la base de las categorías correspondientes a la teoría del espacio propuesta por Gastón Bachelard.

En este tercer capítulo veremos de qué manera subyacen, en los poemas que integran *Casa nuestra*, cada una de las categorías espaciales vistas y explicadas en el capítulo anterior. El propósito inicial es ver cómo, a través de aquellos textos, se pone de manifiesto la naturaleza dicotómica del concepto de espacio subyacente en el poemario, a través del contraste existente entre el espacio urbano, constituido por la casa múltiple, y el espacio de la infancia, constituido por la casa natal. Este contraste es el que define la dialéctica existente entre los espacios conocidos como Casa y Universo. A partir de allí, podremos observar también el modo en que el acto poético se constituye como un medio para acceder a un espacio de refugio, cuya configuración toma como arquetipo dicho espacio de la infancia añorado, que el hablante lírico transpone a su presente por medio de la ensoñación poética.

Cabe resaltar que, para el desarrollo de este capítulo, se ha hecho uso de la edición de *Casa nuestra* presente en el corpus del libro *Obra reunida*, que la Academia Peruana de la Lengua, junto con la Editorial San Marcos, publicaron en el año 2012 para rendir un homenaje al poeta.

3.1.- Casa y Universo: la dialéctica de la choza y el castillo, y la paradoja de la “cosmicidad” en el poema “Lima”

“El que tiene el castillo sueña con la choza, el que tiene la choza sueña con el palacio”.

Gastón Bachelard

El poema “Lima” exhibe la dialéctica de la choza y el castillo a través de la oposición existente entre el modo en que el hablante lírico concibe el espacio de la infancia (la Casa) y el espacio urbano (el Universo). Veremos, en primer lugar, de qué manera es representado este último para, luego, observar cómo es representado, a su vez, el espacio de la infancia, cuya descripción por parte del hablante lírico se realiza de manera más implícita que explícita. La delimitación de ambas concepciones nos permitirá descubrir en este texto la presencia de la paradoja de la “cosmicidad”. A continuación, presentamos el poema, cuyos versos han sido numerados (procedimiento que también se empleará para el estudio de los poemas posteriores) para facilitar la lectura de la exégesis realizada.

Lima

En Lima cada cuadra tiene un nombre me dijeron	1
y es verdad que he comprobado;	2
otras cosas se callaron las personas	3
que en dar informes se solazan:	4
en Lima cada coche, cada cola, cada rueda,	5
sardinas y presagios,	6
sudores ajenos	7
y humos robustos	8
sin quererlo respiramos;	9
en Lima hay un desprecio	10
por las gentes de otros lares	11
y a la larga uno añora	12
a su pueblo, a su gente, a sus calles.	13

La ciudad de Lima es la representación del Universo en el cual el hablante lírico debe transitar para realizar aquellas actividades que le permitan constituirse como un

miembro activo de la comunidad moderna. Podemos ver que este espacio, representando por la urbe, es descrito negativamente, lo cual se refleja desde el verso 1. El hecho de que en Lima cada cuadra tenga un nombre indica que se trata de un lugar de naturaleza compleja y caótica, en el que es necesario nombrar cada rincón para evitarle al transeúnte el riesgo de extravío. Notamos, a lo largo del poema, que se mencionan, asimismo, otras particularidades que lo configuran como un espacio alienante. De este modo, desde el verso 5 hasta el verso 8 se presentan elementos que son característicos de un lugar en el que ha irrumpido la modernidad, hasta el punto de llegar a imponerse. Veamos, por separado, a qué característica en específico aluden algunos de aquellos elementos que el sujeto lírico menciona:

coche —→ alusión a la modernidad, que sobrecarga el contexto limeño con máquinas que merman el vínculo que las personas deben mantener con la naturaleza para no perder la sensación de “cosmicidad”.

cola —→ alusión a la superpoblación, que hace de Lima un espacio en el que se torna cada vez más difícil mantener una sensación de intimidad.

sudores ajenos —→ imagen que hace referencia a que en la urbe las personas suelen estar subordinadas a un ritmo de trabajo excesivo, lo cual las aliena, en vista de que las va alejando cada vez más del encuentro con ellos mismos.

humos robustos —→ imagen que alude a las fábricas que son instaladas en el espacio limeño y que van convirtiendo a este contexto en un lugar de vida en el que impera cada vez más la artificialidad.

Sumado a todos esos elementos negativos, se hace mención del “desprecio” que existe en Lima por las personas provenientes de otras ciudades. El hablante lírico, por tal razón, es alguien que no encuentra su lugar en la urbe debido a su condición de sujeto migrante. Es, en lenguaje bachelardiano, un “ser disperso”, ya que no puede sentirse parte de un contexto con el que no se identifica y que, por el contrario, genera en él sensaciones de inseguridad. A diferencia de este Universo alienante, la Casa le brinda esa seguridad y ese confort que le sirven de equilibrio y de soporte existencial. Una lectura atenta del poema nos permite descubrir que subyace en él una descripción implícita de esa Casa, representada por el espacio de la infancia que la experiencia migratoria lo ha llevado a abandonar. El verso que sirve de sustento para sostener esta teoría es el verso 2 (“y es verdad que he comprobado”). En él, lo que el hablante lírico quiere decir es que antes de efectuar el tránsito de un espacio hacia otro no fue capaz de concebir como cierta la información recibida en torno a la ciudad de Lima. Comprobamos, entonces, que, antes de convertirse en un sujeto migrante, tuvo un sentimiento de incredulidad respecto a lo que le decían de la capital, lo cual nos permite inferir que, a diferencia del contexto urbano, el espacio del cual proviene posee características opuestas. De esta manera, podemos deducir que en aquel espacio original:

- No se necesita ponerle un nombre a cada cuadra porque no existe el riesgo de extravío; por ende, se trata de un espacio sencillo y no complejo.
- No han irrumpido, aún, elementos modernos, lo cual les permite a las personas seguir manteniendo un vínculo estrecho con la naturaleza y seguir conservando, de este modo, sus sensaciones de “cosmicidad”.

- La tasa poblacional no es numerosa. Por lo tanto, se hace posible mantener una sensación de intimidad.
- Las personas no están subordinadas a un ritmo de vida en el que el trabajo consume la mayor parte de su tiempo. Por tal razón, tienen un lazo más estrecho con ellos mismos, lo cual impide el riesgo de alienación.
- Las factorías, si es que existen en aquel espacio, no han llegado a imponerse. La naturaleza es la que sigue prevaleciendo en aquel contexto primigenio.

Comprendemos, de este modo, por qué el hablante lírico añora aquel espacio de la infancia. No se siente como un ser descentrado cuando está dentro de aquel. En dicho espacio puede sentir aquella “cosmicidad” que, desde el punto de vista planteado por Bachelard, solo es posible en aquellos espacios que nos permiten un contacto cercano con la naturaleza. Esa falta de identificación con el espacio urbano explica por qué en el último verso (“a su pueblo, a su gente, a sus calles”) el hablante lírico hace un uso reiterado del posesivo “su” al momento de presentar los elementos constitutivos del espacio de la infancia. El uso de ese posesivo indica que concibe a estos elementos como “suyos”, ya que le pertenecen por el solo hecho de estar inscritos en aquel contexto primigenio.

De esta manera, Casa y Universo se constituyen como dos espacios contradictorios, y es sobre la base de esta perspectiva que se muestra en el poema la dialéctica de la choza y el castillo, y la consecuente paradoja de la “cosmicidad”.

En el poema, la choza es el espacio de la infancia, caracterizado por su sencillez. El castillo, por su parte, es el espacio urbano, caracterizado por su complejidad. En el primero no existen elementos que, desde un punto de vista moderno, puedan ser calificados como sofisticados. En el segundo, existen todos aquellos elementos necesarios

para que una persona pueda integrarse a la vida moderna. No obstante, el hablante lírico, quien ya se encuentra dentro del castillo, desea alejarse de este y volver a la choza, humilde y sencilla, pero significativa. Esto se debe a que la choza, a pesar de su sencillez, es capaz de generar en él una sensación de “cosmicidad” que no encuentra en el contexto urbano. La choza no solo le permite la impresión de ser uno con el mundo, sino que también le permite sentirse parte de una colectividad (“su gente”) con la que sí puede establecer lazos. En cambio, en el castillo no puede sentirse parte del mundo a raíz de la artificialidad que impera en él, y, asimismo, no es capaz de sentir afinidad con el “otro”. En la choza no se siente un alienado, puesto que está familiarizado con todo lo que allí existe. En el castillo es un hombre alienado, que no siente identificación alguna con aquello que lo rodea. Aquí se hace ostensible también la metáfora bachelardiana de la tormenta. Dentro del castillo, la tormenta, entendida como las tribulaciones existenciales, le genera una sensación de temor. Esto es paradójico si pensamos que un castillo, debido a su imponente, puede ser pensado como un lugar más seguro y adecuado para superar todo tipo de temor y sentirse uno más seguro, pero es dentro de la choza, a pesar de la fragilidad que la caracteriza, en donde la tormenta no llega a abatirlo. De este modo, el sujeto lírico, al estar en su espacio de intimidad se siente realmente protegido.

Habría que preguntarse ahora a qué se debe esa sensación de seguridad que le brinda la choza a pesar de la sencillez y de la fragilidad que la definen. Bachelard sostiene que ello se debe a que aquel espacio es el primero que ocupamos al momento de nacer y que, por lo tanto, nos brinda las primeras sensaciones de seguridad a pesar de la condición precaria que pueda tener. La hostilidad existente fuera de él no tiene el poder de subyugarnos. Por otro lado, el castillo no solo no le brinda una impresión de protección, sino que le impide, asimismo, la sensación de “cosmicidad” que sí le ofrece la choza por el hecho de estar inscrita en un contexto en el que aún no se ha perdido el contacto directo

con la naturaleza. El castillo, en cambio, por ubicarse en la ciudad, no puede generar en sus ocupantes aquella impresión, puesto que en él impera lo artificial. Sobre la base de esta perspectiva es que se hace presente la paradoja de la “cosmicidad”, puesto que a pesar de su sencillez el espacio de la infancia es, para el hablante lírico, el que le permite sentirse parte del mundo. Es, asimismo, el espacio que le brinda la seguridad y la intimidad que necesita para mantener el equilibrio vital, y que no puede hallar en el espacio conformado por la urbe.

Podemos resumir lo dicho, tomando como referencias las observaciones expuestas hasta aquí, en el siguiente esquema:

Figura 9

La presente figura muestra cómo el hablante lírico concibe ambos espacios como antagónicos. De este modo, añora el espacio más sencillo y rechaza el más sofisticado, a pesar de que pueda brindarle mejores oportunidades de vida.



El hablante lírico, ubicado en el espacio urbano, rechaza a este a pesar de contener elementos más adecuados para el sostenimiento de una vida sin mayores tribulaciones, y añora el espacio de la infancia a pesar de tratarse de un contexto más sencillo e, incluso, precario. De este modo, la sencillez se impone sobre el lujo porque es la que garantiza la sensación de “cosmicidad”. La añoranza de la choza puede ser interpretada, a su vez, como una negación del castillo, que, por tratarse de una casa múltiple, no permite generar sensaciones de intimidad. La choza, en cambio, no necesita de elementos lujosos para constituirse como un espacio de vida significativo.

3. 2.- “Humo primero”: la transposición de la casa natal a través del acto poético, y la metáfora del armario

“En los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa”.

Gastón Bachelard

En “Humo primero” podemos ver cómo el hablante lírico utiliza el acto poético para configurar un espacio evocativo que le permite recuperar, desde su presente, el espacio de la infancia, representado por la casa natal. El poema “Lima” nos mostró el porqué de esa necesidad suya por volver a habitar aquel espacio primigenio. Si bien la lejanía no le permite hacerlo físicamente, el acto poético sí hace factible que pueda rehabitarlo por medio de la ensoñación poética, que, como vimos en el capítulo anterior, Bachelard concibe como la capacidad que tiene la poesía para ofrecer imágenes vívidas. Por tal razón, para la interpretación de este poema se establecerán algunos vasos comunicantes con el análisis del poema anterior, con el objetivo de comprender de un mejor modo la visión del mundo aquí presente. Veremos también cómo subyace en este poema la

metáfora del armario a través de la mención de un espacio que el hablante lírico ocupa para llevar a cabo una acción que desea mantener en calidad de privado.

Humo primero

Con César con Elías con Elio o con Tucán	1
olor de manzanas y fresas dolientes	2
y nunca	3
nunca de prisa llegar	4
y los libros sin las aulas	5
y mamá en el hogar	6
y compramos cigarrillos a escondidas	7
y a escondidas empezamos a fumar.	8

Es importante notar, en primer lugar, que el hablante lírico se expresa desde un tiempo presente. Esto nos permite inferir que se encuentra experimentando las situaciones descritas en el mismo momento en el que se produce el acto poético. En el análisis llevado a cabo para la lectura interpretativa del poema anterior, anotamos la falta de identificación que, dentro del contexto urbano, el hablante lírico tiene con el “otro”. En la casa natal, por el contrario, cuenta con personas con las que puede forjar lazos (“Con César con Elías con Elio o con Tucán”). La casa natal es, por lo tanto, un espacio en el que no sufre de soledad. Por otro lado, los elementos mencionados en el verso 2 (“olor de manzanas y fresas dolientes”) nos remiten a un contexto campestre. Mediante ellos, la naturaleza cobra protagonismo, a diferencia del espacio urbano, en donde prima lo artificial. Así, el acto poético le permite al hablante lírico ingresar en un espacio evocativo en el que puede retomar el contacto con la naturaleza y, por ende, recuperar la sensación de “cosmicidad” que en la urbe no es posible. Asimismo, en la casa natal el tiempo no tiene el poder de subyugar el ritmo de vida de las personas (“y nunca / nunca de prisa llegar”). Se resalta, de esta manera, la vida sosegada, en desmedro de la vida agitada que tienen los que viven en la urbe. Se destaca también la sensación de intimidad (“y los libros sin las aulas”), la

cual es difícil mantener en esa casa múltiple que es la ciudad, en donde el lazo que el hablante lírico tiene con los libros deja de ser privado y adquiere un carácter colectivo en vista de que ahora debe ser cultivado dentro de un recinto académico. En la casa natal, por ende, la relación que el hablante lírico mantiene con los libros — representación simbólica del afán de conocimiento — está libre de convencionalismos y de presiones académicas. En este espacio primigenio el deseo por conocer no está condicionado, sino que constituye realmente un acto placentero. La presencia de la madre (“y mamá en el hogar”), por su parte, brinda la idea de protección. En la casa natal, a diferencia de la casa múltiple que es la urbe, no solo es posible experimentar una sensación de intimidad, sino que también se puede gozar de un cobijo afectivo. Así, la imagen de la “madre” está estrechamente vinculada a la imagen de la casa natal, en vista de que el hablante lírico se erige como el hijo de ambas, quienes le dan calor y protección. Tanto la Casa como la “madre” poseen, para el hablante lírico, una relevancia similar. Tomando en consideración lo señalado hasta este punto, presentamos las cualidades que se destacan en relación con esa casa natal. En este espacio es posible:

- La identificación con el “otro”
- El contacto con la naturaleza
- La vida sosegada
- La sensación de intimidad
- Las sensaciones de protección y de cobijo

En los dos versos finales, el hablante lírico refiere su primera experiencia con el cigarro (“Humo primero”, el título del poema, cobra sentido desde esa perspectiva). Para llevarla a cabo necesita ocultarse en un espacio de intimidad que, asimismo, se constituya

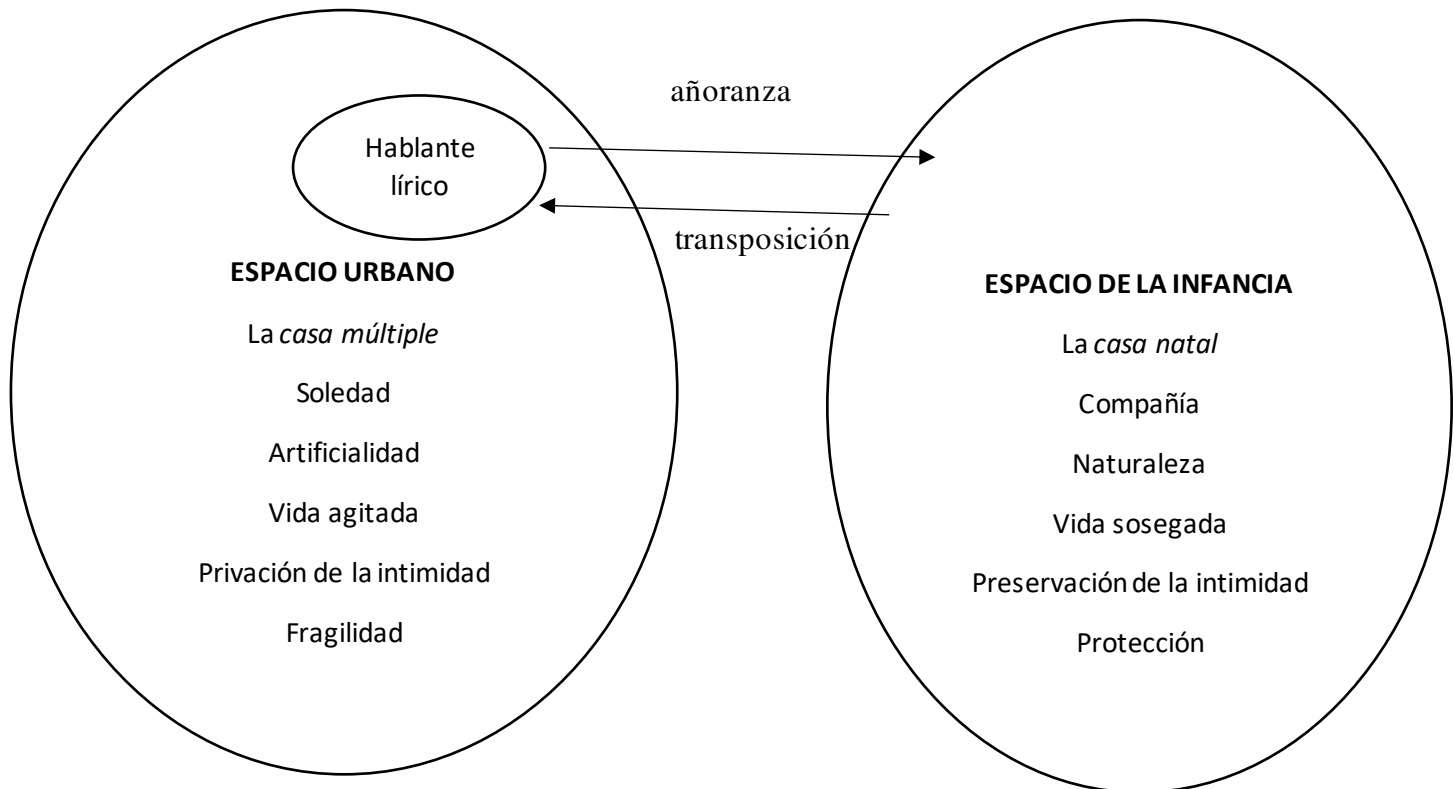
como un espacio de privacidad, el cual no es otro que el armario bachelardiano. Para el hablante lírico, llevar a cabo el primer encuentro con el cigarro requiere contar con un espacio en donde no pueda ser visto por la “madre” u otra persona que lo pueda reprender. Por lo tanto, la metáfora del armario tiene, en este poema, una relevancia significativa. Es un espacio ubicado dentro de un espacio mayor, que es la Casa. Es, también, un espacio importante en la medida en que se desarrollan allí las primeras experiencias, pues la alusión al acto de fumar por vez primera representa en realidad una de tantas experiencias primigenias que también podría referir. El acto evocativo, llevado a cabo a través del ejercicio poético, le permite reencontrarse con sensaciones que fueron parte de esa infancia inmóvil bachelardiana que se ha quedado registrada en su memoria.

Es importante tener en consideración que aquel acto evocativo no tiene como causa un simple afán por recordar. Obedece, más bien, a un deseo por volver a habitar en la casa natal a través de las imágenes que le brinda la ensoñación poética. De otro modo, no necesitaría recurrir a la escritura para traer a la memoria los recuerdos del pasado. Desde su presente, inscrito en el espacio urbano, el hablante lírico recupera aquel espacio significativo en el que se formaron sus primeros recuerdos de protección.

El espacio construido por el acto poético se configura, entonces, como ese suplemento de ser que le posibilita al hablante lírico transponer en su presente aquellos elementos y experiencias significativos que formaron parte de su infancia. De esta manera, la casa natal es recuperada por el ejercicio poético y vuelta a habitar gracias a él. Podemos sintetizar esta situación en el siguiente esquema:

Figura 9

La presente figura muestra el proceso de transposición que el hablante lírico realiza a través del acto poético, el cual le permite, por medio de la ensoñación poética, evocar el espacio de la infancia hasta el punto de trasladarlo hacia su presente.



A través de la ensoñación poética, el hablante lírico no solo recupera, desde su presente, la casa natal, sino que también vuelve a habitarla y transpone para sí un espacio de refugio en el cual puede guarecerse de todos los elementos negativos que encuentra en esa casa múltiple que es el espacio urbano. Ahora bien, la casa natal sobrevive en él porque es el espacio en el que se han formado sus primeros hábitos de conducta. Este aspecto es importante si consideramos que el hablante lírico no puede llevar a cabo en el espacio urbano las mismas costumbres primigenias ni adoptar las mismas actitudes que lo identificaban en la casa natal, pues la vida en la urbe exige otros códigos de conducta

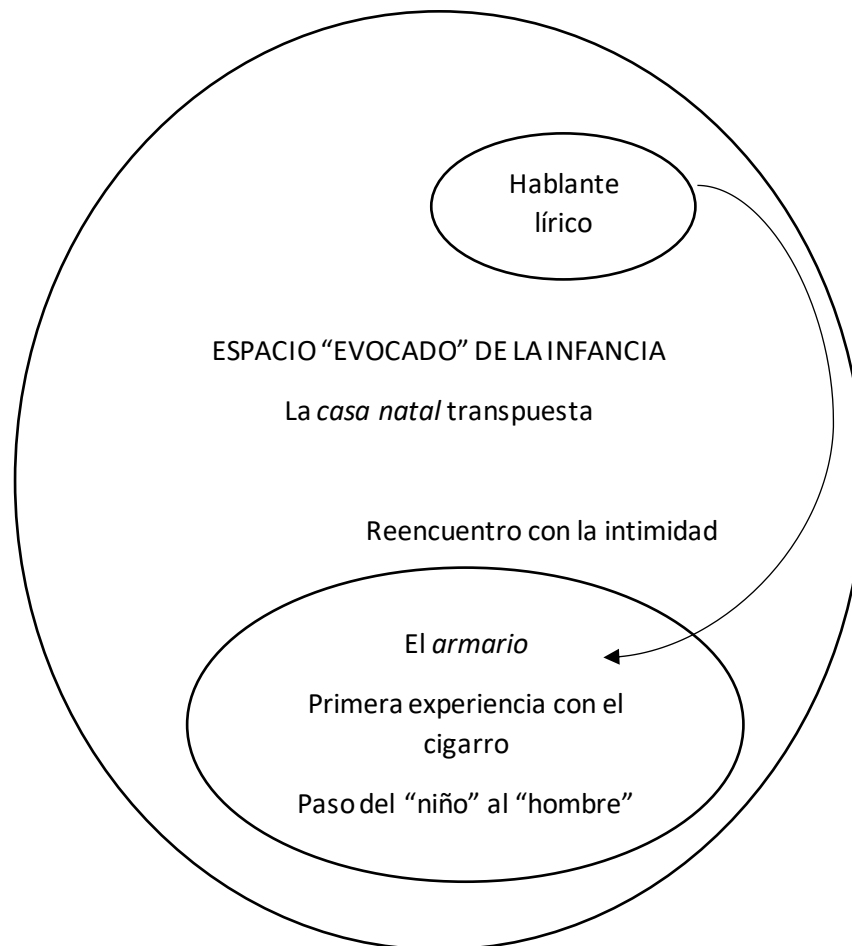
muy distintos, razón por la cual se erige, para el hablante lírico, como el espacio de las impostaciones. Esta situación es la que origina su descentramiento. El hablante lírico, dentro del espacio urbano, es un ser alienado. De este modo, la casa natal no representa para él un simple espacio físico, sino que es un estado del alma, en vista de que es el lugar en el que puede liberar su ser, sin necesidad de adoptar máscaras sociales (este punto será desarrollado con más profundidad en la exégesis del poema “Política”). La casa natal es la que ha modelado el desenvolvimiento habitual de su ser. Es así que se explica su necesidad por recuperarla.

Debemos considerar, asimismo, la trascendencia que, en este poema, tiene la ya mencionada metáfora del armario. Este es el espacio en el que ocultamos y ponemos a buen recaudo nuestras intimidades, aquellas que se caracterizan por ser inconfesables. Como se ha visto, el hablante lírico del poema refiere que su primera experiencia con el cigarro le exige pasar un momento con él mismo. El armario es el espacio en el que pueden concretarse esos anhelos de privacidad. Ni siquiera la “madre” tiene el derecho de acceder al interior de aquel armario en el que el hablante lírico guarda sus secretos. En este caso, dicho secreto está relacionado con un aprendizaje que le permitirá dar el paso de “niño” a “hombre”. Se trata de una primera experiencia que, como muchas, le resulta necesaria para ir definiendo su hombría. Por consiguiente, en “Humo primero” no se nos muestra únicamente la recuperación de la casa natal. Se nos muestra también la recuperación de un espacio de privacidad (el armario) en el que el hablante lírico se oculta para experimentar vivencias muy íntimas.

Podemos plantear, al respecto, el siguiente esquema, con el fin de completar la idea interpretativa mostrada en el esquema anterior:

Figura 10

La presente figura complementa la anterior. A través del acto poético, el hablante lírico revive en tiempo presente su primera experiencia con el cigarro, llevado a cabo en ese espacio de intimidad absoluta constituido por el armario.



El hablante lírico, dentro de aquella casa natal transpuesta en su presente por medio del acto poético, puede rehabetar, asimismo, un espacio menor, pero más privado que la Casa misma, y en el que puede reencontrarse con esas primeras experiencias que ayudaron a definirlo como la persona que es.

3. 3.- La constitución de la casa onírica y las metáforas de la concha y la miniatura en el poema “Evocación”

“Habitar oníricamente la casa natal, es más que habitarla por el recuerdo, es vivir en la casa desaparecida como lo habíamos soñado”.

Gastón Bachelard

En el poema “Evocación” se nos muestra la constitución de la casa onírica, un espacio que se forma a partir de la mirada idealizada que el hablante lírico tiene en torno al espacio de la infancia recuperado a través de la ensoñación poética. Para llevar a cabo la exégesis de este poema se hará uso de algunos elementos derivados de las observaciones expuestas alrededor de los textos vistos anteriormente. Podremos ver, asimismo, el modo en que se configura la metáfora de la concha a través de la posibilidad que el acto poético le da al hablante lírico para construir un espacio de refugio según su voluntad y de acuerdo a su grado de necesidad de protección. Del mismo modo, la metáfora de la miniatura se configura por medio de la palabra poética, capaz de generar imágenes vastas y completas a pesar de su simpleza.

Evocación

Las calles derechas y soleadas de la antigua heredad,	1
las torres erguidas contra el tiempo	2
y el rumor de voces de nunca acabar;	3
las campanas y las uvas matutinas,	4
obispos bondadosos en primera edad.	5
Visión de un mundo deslumbrante,	6
paraíso de dulces, y sin penas, y con mar.	7

A diferencia de “Humo primero”, en “Evocación” prevalece la descripción. Desde el verso 1 hasta el verso 5, el hablante lírico menciona elementos que nos remiten nuevamente a un contexto campestre. Asimismo, se nos vuelve a dar la impresión de que

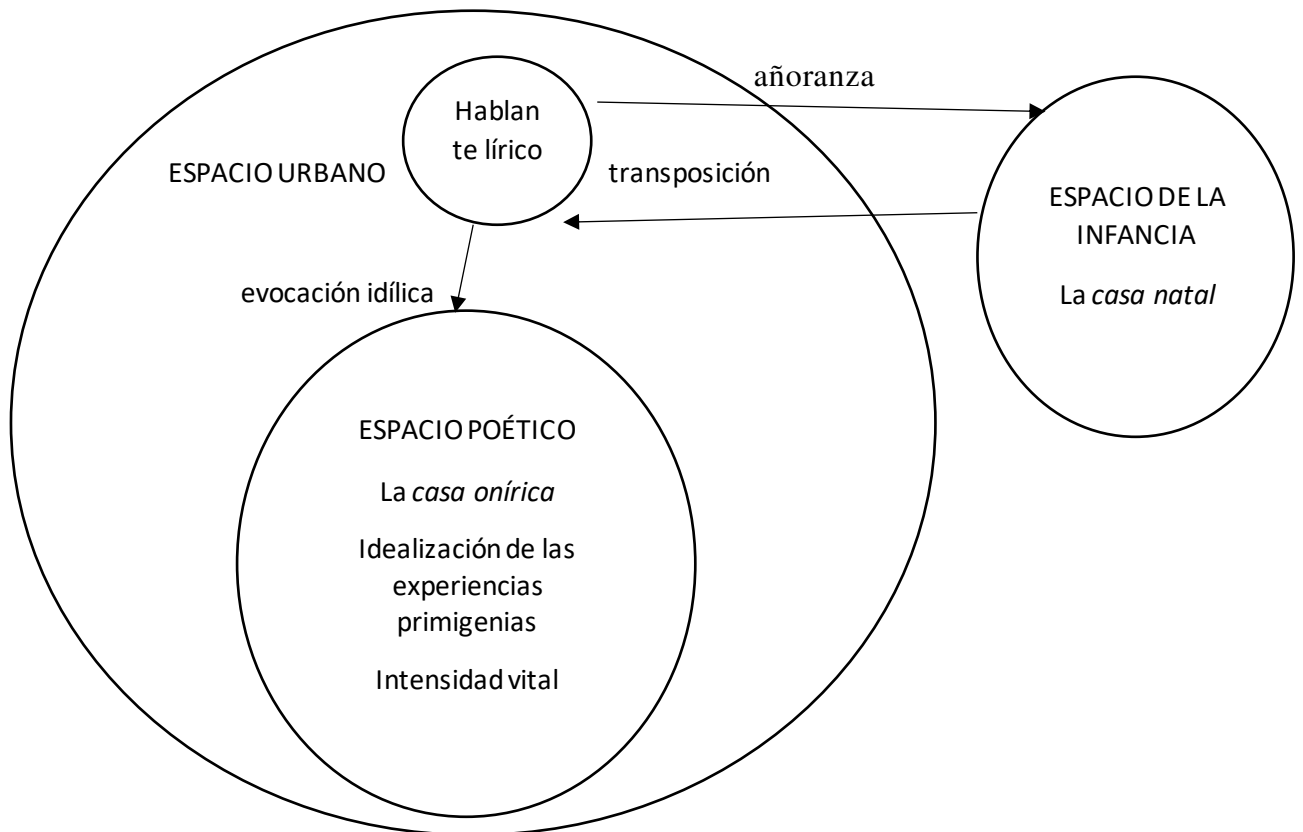
se encuentra ocupando aquel espacio mientras lo describe (el uso de la palabra “Visión”, ubicada en el verso 6, nos permite inferir esa situación). El mismo título ya se constituye como una alusión indirecta al acto evocativo, el cual le permite recuperar, a la distancia, aquel espacio de la infancia gracias a la ensoñación poética. Vemos también que, en dicho contexto, a diferencia de lo ocurrido en la urbe, la modernidad aún no ha irrumpido con su poder de transformarlo todo. Al respecto, es significativo el verso 2 (“las torres erguidas contra el tiempo”), en el que subyace la idea de que el paso del tiempo, en ese contexto evocado, no ha llegado a alterar el paisaje. Todo, en aquel lugar, en el que prima lo natural, se mantiene inmutable. Sobre este punto, es importante resaltar el modo en que en este poema se relacionan el espacio urbano, en el que destaca lo artificial, y el espacio de la infancia, en el cual sobresale lo natural. Este último es evocado por un hablante lírico ubicado físicamente en el primero. Notamos, por ende, que aquel no solo recupera, desde su presente en la urbe caótica y alienante, un espacio de la infancia que le sirve de refugio y de cobijo, sino que también recupera el vínculo que en dicho espacio tenía con la naturaleza (la “cosmicidad”), la misma que en la urbe parece haber desaparecido por completo. Otra característica importante es que las sensaciones mencionadas en el poema se vinculan a más de un sentido. Si bien es el de la vista el que tiene mayor relevancia, la percepción auditiva se hace presente a través de “el rumor de voces” y “las campanas” mencionadas en los versos 3 y 4, mientras que el sentido del olfato está relacionado con “las uvas matutinas”. Esta confluencia de sentidos hace que la descripción realizada sea más vívida. El hablante lírico, mediante ese recurso, quiere dar a entender que su acto evocativo no tiene como única motivación el solo hecho de recordar, sino también el afán por revivir la experiencia de volver a habitar el espacio primigenio, a pesar de la distancia.

La mirada idealizada se halla presente en los dos versos finales. En primer lugar, el paisaje descrito es calificado como un “mundo deslumbrante”. Esto indica, por un lado,

que aquel espacio posee límites propios que lo constituyen como un lugar cerrado y protegido contra el riesgo de que algún factor externo pueda llegar a alterarlo y poner en peligro su estabilidad. Por otro lado, indica que aquel paisaje descrito maravilla al hablante lírico, quien parece no encontrar en él algún elemento que le reste perfección. Se va configurando, así, un lugar idílico. En segundo lugar, el contexto descrito es concebido como un lugar paradisíaco en el que no existen experiencias amargas o negativas (“paraíso de dulces”) y en el que todo es felicidad (“y sin penas”). Vemos, entonces, que la descripción del espacio de la infancia se relaciona con el concepto de *casa onírica*, debido a que la imaginación propia de la ensoñación poética aumenta, tal y como sostuvo Bachelard, los valores de la realidad. El espacio de la infancia transpuesto en el presente no es precisamente el mismo espacio de la infancia en el que se llevaron a cabo las primeras experiencias del hablante lírico. Se trata de un espacio semejante, pero con cualidades propias. En el espacio de la infancia real, tal y como sucede en todo contexto, seguramente existía algún aspecto negativo, pero en este espacio evocado todo es perfecto. De esta manera, la constitución de una casa onírica le permite al hablante lírico rehabitar la casa natal del modo en que hubiera querido habitarla en el mundo concreto. Si en este no alcanzó a apreciar los mínimos detalles que formaron parte de aquella, en la casa onírica sí lo hace y descubre así que toda impresión recibida lleva consigo una sensación de deleite. De este modo, la recuperación del espacio primigenio, como ya se mencionó, tiene como origen una necesidad por volver a habitar aquel espacio de la manera en que debió darse. Así, se termina de configurar el carácter idílico de la casa onírica. Se diría, entonces, que no solo la imaginación generada por la ensoñación poética aumenta los valores de la realidad, sino también la distancia. Podemos ir sintetizando lo mencionado hasta aquí a través del siguiente esquema:

Figura 11

La presente figura permite apreciar el modo en que el acto poético le permite al hablante lírico transponer el espacio de la infancia de una manera idealizada. De este modo, la casa natal, a través de la ensoñación poética, se convierte en una casa onírica.



La pérdida del “paraíso terrenal” hace que el hablante lírico vuelva a rehabitarlo de manera idílica a raíz de un remordimiento por no haberlo vivido con intensidad. No obstante, la idealización no es consciente, sino que se produce de manera natural porque el alejamiento y la añoranza lo llevan a aumentar los valores y cualidades de aquel espacio perdido. La descripción del espacio añorado, en consecuencia, es más subjetiva que objetiva. De cualquier modo, la experiencia de volver a habitar la casa natal por medio del acto poético no deja de ser ficticia, puesto que la *choza*, en el mundo concreto, sigue

siendo precaria. De lo contrario, el hablante lírico no la evocaría desde la urbe, contexto al cual ha tenido que llegar debido a la urgencia por satisfacer necesidades que no podrían ser satisfechas en el contexto primigenio. En el fondo, la recuperación de la casa natal, convertida ahora en casa onírica por medio de la ensoñación, obedece más a la añoranza de un “estado del alma” que a la del paisaje. Lo que le brinda la casa natal, convertida por la imaginación poética en casa onírica, tiene relación con un sosiego de tipo espiritual o abstracto.

A partir de esta mirada interpretativa, podemos ver que en este poema subyace el concepto bachelardiano de la concha. El hablante lírico, en su afán por recuperar la casa natal y volver a habitarla recurre al acto poético, pero lo que genera es una casa onírica con cualidades propias, y estas cualidades son las que a él le resultan necesarias. Así, construye un espacio a la medida de su añoranza y de aquello que requiere para sentirse protegido en un contexto urbano que lo aliena. La concha, por lo tanto, se configura como un escudo protector que él mismo, a través de la escritura poética, elabora según propia voluntad. El acto de elaborar conchas se constituye como una acción vital debido a la urgencia por contar con un espacio en el cual pueda guarecerse y en el que la tranquilidad y la estabilidad sean algo posible. El hablante lírico, quien dentro del espacio urbano se constituye como un ser frágil, requiere un refugio que se caracterice por tener una gran resistencia. Además, recurriendo a una afirmación bachelardiana, la configuración de la casa nido (la cual observaremos más adelante), a través del acto poético, no tendría una fuerte conexión con la concha si no estuvieran ambas unidas por el onirismo. Ahora bien, la elaboración de una concha exige soledad. De otro modo, no se generaría la intimidad necesaria para construirla. Es, por tal razón, que la concha ya elaborada hace posible la experimentación física del ensueño. En “Evocación” vemos, precisamente, que el

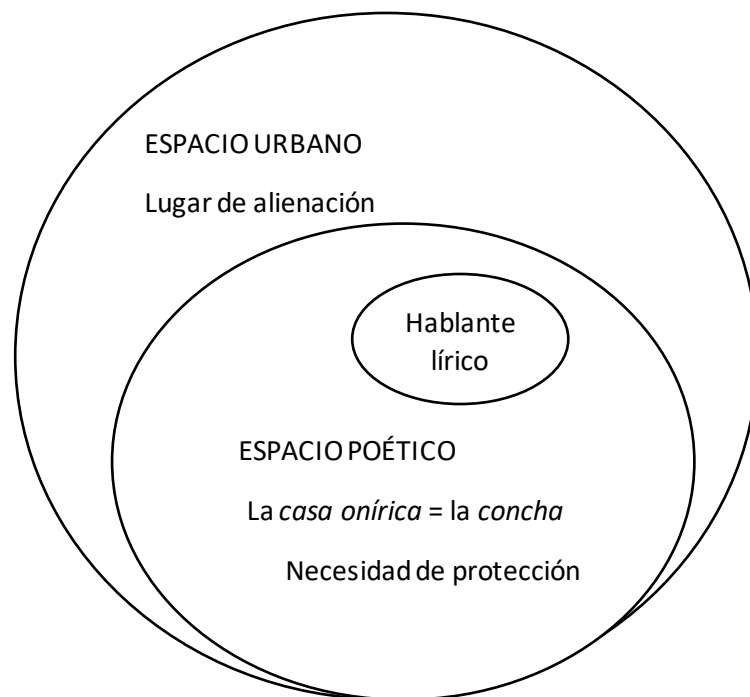
hablante lírico vive el espacio descrito no por medio de la imaginación, sino de manera corporal, en vista de que ocupa físicamente el lugar a medida que va describiéndolo.

Sumada a la metáfora de la concha, se hace presente también la metáfora de la miniatura. El hablante lírico construye el espacio evocado utilizando como único instrumento la palabra, obtenida a través del acto poético. La enormidad surge, así, de lo pequeño, si consideramos que el “mundo” descrito en el poema tiene como límites concretos el rol que lo contiene. El acto poético, como materialización de la literatura profunda (contrariamente a lo que Bachelard denomina “literatura disertada”, la cual relaciona con la prosa), es la vía más confiable y segura para afianzar el nivel de intimidad necesario que le posibilite al hablante lírico recuperar, desde su presente, la casa primera. Otro aspecto que nos permite reafirmar la idea de que en el poema analizado se halla presente el concepto de miniatura radica en el hecho de que el hablante lírico evoca el espacio de la infancia desde un espacio distante. La miniatura, justamente, se genera por la lejanía, la cual hace que el poeta-soñador recurra a aquella para transponer en su presente el espacio añorado y de ese modo vivirlo de manera intensa mientras se aísla del “mundo” exterior. De esta manera la miniatura, que no es otra cosa que la palabra poética, se constituye como el medio que le permite construir un espacio que toma como arquetipo al espacio de la infancia, pero que poseerá una naturaleza distinta, puesto que será elaborado según la medida de su añoranza (la concha). De acuerdo con las reflexiones bachelardianas, hay que “amar” el espacio añorado para miniaturizarlo con minuciosidad y esta situación es la que, precisamente, se distingue en el poema. Sobre la base de los conceptos de concha y miniatura podemos plantear los siguientes esquemas:

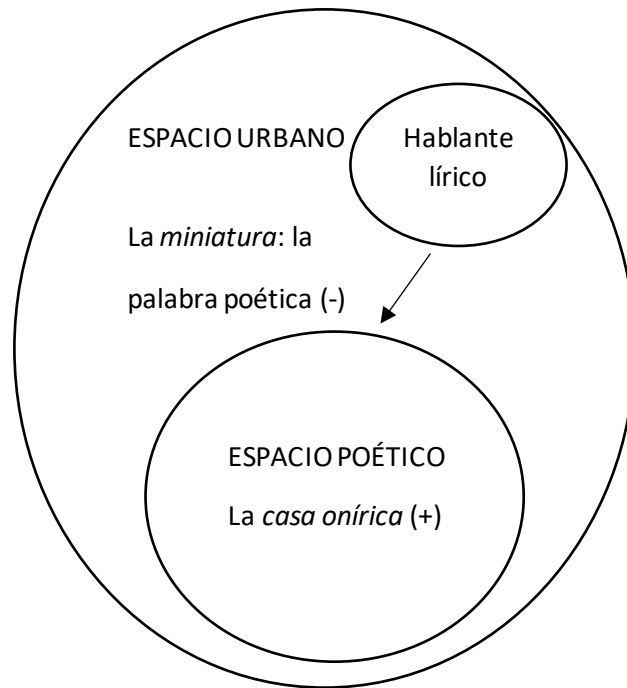
Figuras 12 y 13

Las siguientes figuras representan las metáforas de la concha y la miniatura. La primera se hace presente como un escudo protector que le permite al hablante lírico evocar con libertad y autonomía la casa añorada. La segunda representa la escritura poética, suficiente para transponer dicha casa añorada de manera vívida.

Metáfora de la concha



Metáfora de la miniatura



Observamos que, en relación con la metáfora de la concha, el espacio poético se constituye como la concha que sirve de protección al hablante lírico, en vista de que lo guarece de un lugar de alienación. Esa concha será la que sirva de base para la construcción de la casa onírica, la cual dependerá de los elementos que el hablante lírico necesite otorgarle para darse a sí mismo un espacio de refugio seguro y hecho a su medida. En relación con la metáfora de la miniatura, el instrumento que el hablante lírico utiliza para dar forma a la casa onírica es la palabra poética, la misma que es suficiente para generar una imagen completa, vasta y plenamente constituida.

3. 4.- “Política”: la ausencia de intimidad en la casa múltiple, la dialéctica de “lo de dentro” y “lo de afuera”, y la metáfora del rincón

“Desván de mis tedios, cuántas veces te he echado de menos, cuando la vida múltiple me hacía perder el germen de toda libertad”.

Gastón Bachelard

El poema “Política” refleja la carencia de intimidad que el hablante lírico experimenta en el espacio urbano, el cual se configura como la casa múltiple. Esa sensación se convierte en la base sobre la cual se sostiene la dialéctica de “lo de dentro” y “lo de afuera” que se hace presente en el texto de manera implícita. Del mismo modo, subyace en este poema la metáfora del rincón, un espacio en el que el hablante lírico se refugia para reencontrarse con él mismo y tomar distancia de una colectividad con la que no se siente identificado.

Política

Subir y bajar la corriente	1
no es oficio a mis huesos consagrado;	2
las risas que me exigen los que pasan	3
las transformo con frecuencia	4
en muecas de sarcasmo.	5
Confieso que me gustan los desfiles,	6
las hermosas banderas,	7
los feriados triunfales,	8
pero de allí a otros rumbos	9
existen las distancias,	10
las distancias, el manzano.	11
En la puerta del olvido,	12
mal que bien,	13
luzco mi linaje de romano,	14
romano de los malos.	15
Así porque sí, no me cambio.	16

Vemos en estos versos que el hablante lírico se coloca a sí mismo en una posición distante respecto de la colectividad y de la presión que pueden ejercer en las personas los convencionalismos sociales. En favor de la armonía social, el respeto hacia estos

convencionalismos conlleva a tener que adoptar algún tipo de comportamiento que obedezca, más que a un impulso natural, a una actitud impostada. Este aspecto se refleja en los versos 3, 4 y 5, en los que el hablante lírico da cuenta de lo molesto que le resulta adoptar ese tipo de actitudes por el solo hecho de tener que respetar códigos sociales que lo obliguen a mantener relaciones armoniosas con los demás miembros de la comunidad citadina (la casa múltiple), con quienes — tal y como vimos en la exégesis llevada a cabo en un poema anterior — no llega a identificarse. Se hace presente, como consecuencia de esa situación, la ausencia de intimidad. En la urbe, el hablante lírico no puede actuar con naturalidad y esa condición termina alienándolo. Humberto Giannini (2004), en una de sus reflexiones llevadas a cabo en torno a esa exigencia consistente en adoptar actitudes impostadas para no ir en contra del equilibrio social, sostiene:

Cuando traspaso la puerta, el biombo, o la cortina que me separa del mundo público; cuando me descalzo y me voy despojando de imposiciones y máscaras, abandonándome a la intimidad del amor, del sueño o del ensueño, entonces, cumplo el acto más simple y real de un regreso a mí mismo (p. 32).

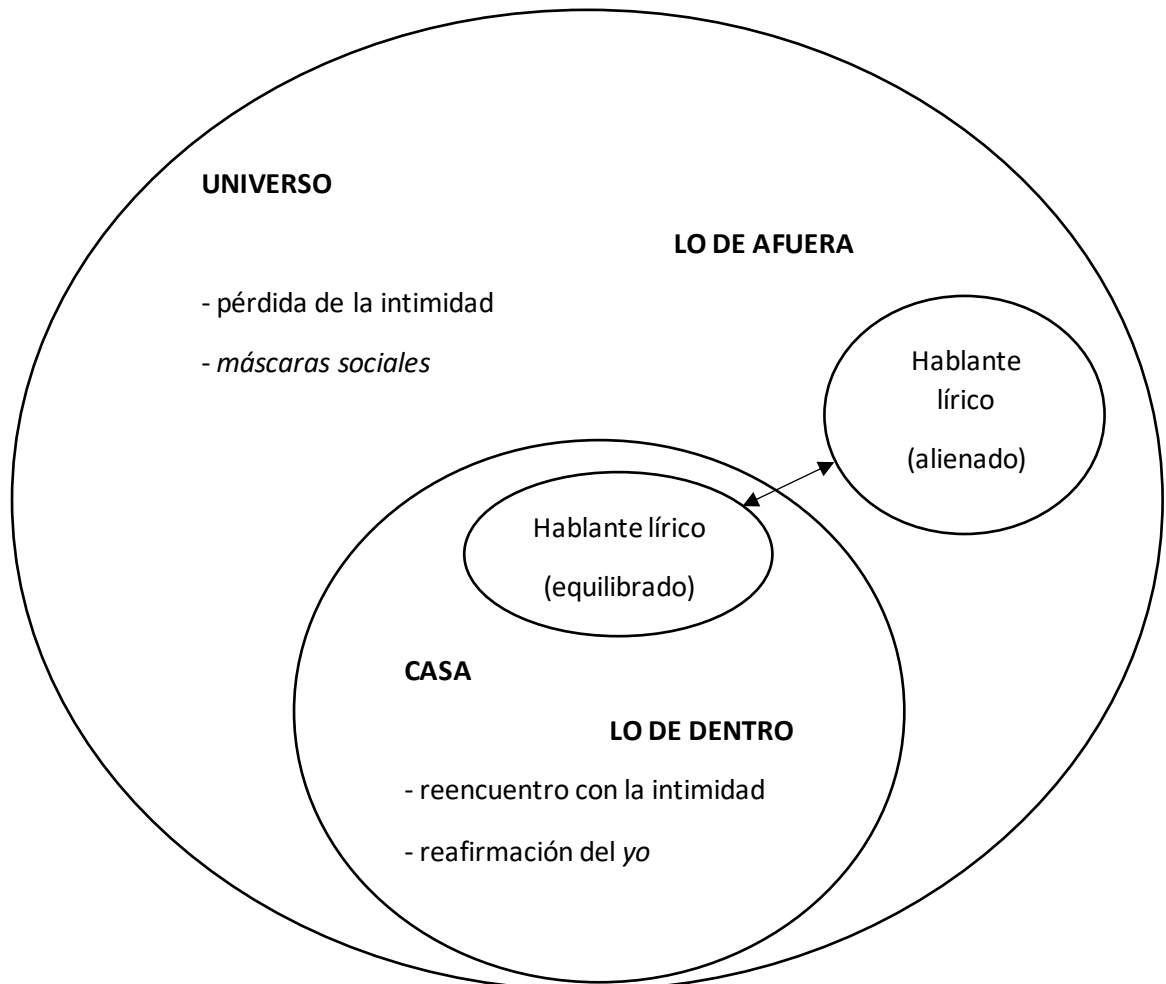
La casa múltiple, de este modo, demanda el empleo de máscaras sociales que impiden la espontaneidad. En la intimidad del hogar, en cambio, el uso de esas máscaras no resulta necesario. El espacio conformado por la Casa nos permite, por lo tanto, ser nosotros mismos. Precisamente esta situación es la que se refleja en el poema. El hablante lírico no puede ser él mismo cuando está fuera de su espacio de intimidad. Ahora bien, es importante observar también que no se trata de un hablante lírico que se ubica en una posición de rechazo absoluto. En los versos 6, 7 y 8 hace ostensible la afinidad que siente hacia ciertos elementos que forman parte de la vida en sociedad. No obstante, en los tres versos siguientes pone un límite, dando a entender que el hecho de sentir aquella afinidad no implica la obligatoriedad de tener que construir lazos con el “otro”. Los últimos cinco

versos son los que determinan la diferencia existente entre el espacio privado y el espacio público, y en los que, por ende, subyace la dialéctica de “lo de dentro” y “lo de afuera”. La imagen de la puerta es la que se constituye como el medio que permite el paso de uno a otro. La “puerta del olvido” (mencionada en el verso 12) es la que da acceso al espacio de la privacidad. Ubicado junto a ella, el hablante lírico adopta una actitud de rechazo (“luzco mi linaje de romano”) hacia todo aquello que pueda invadir ese espacio de intimidad, que solo le pertenece a él. Solo él tiene el derecho de ocuparlo. Ese lugar de intimidad puede ser interpretado como el espacio en el que puede ser posible el acto de ensoñación. De este modo, la “puerta del olvido” no sería otra que aquella que la poesía le exige utilizar para poder refugiarse en la soledad y dedicarse de lleno al acto poético, el cual le permitirá reencontrarse con esa libertad que el Universo le niega.

La dialéctica de “lo de dentro” y “lo de afuera” tiene relación, entonces, con dos realidades antagónicas, a saber: el espacio de la intimidad y el espacio de la comunidad. El primero permite la estabilidad emocional; el segundo, en cambio, genera alienación. El espacio de “lo de afuera” no solo es un espacio hostil; es también un espacio en el que el hablante lírico se ve obligado a adoptar máscaras sociales. El espacio de “lo de dentro” es, en cambio, el lugar en el que puede ser libre para actuar según las actitudes que le son naturales. Se genera, de este modo, un enfrentamiento no dialéctico entre “el ser del mundo” y el “ser del hombre” referidos por Bachelard. El primero es aquello que el hablante lírico es cuando cruza la puerta que lo lleva a los exteriores del espacio íntimo. El segundo es aquello que el hablante lírico es cuando está dentro de ese espacio íntimo. La “puerta del olvido” es la que da acceso a ese reencuentro consigo mismo, al ubicarlo en un espacio en el que todas las tribulaciones y presiones que lo alienan en el “mundo” exterior llegan a ser olvidados. Al respecto, se puede plantear el siguiente esquema:

Figura 14

La presente figura representa la dialéctica de lo de dentro y lo de afuera. En el espacio constituido por la casa, el hablante lírico experimenta una sensación de equilibrio. En el espacio constituido por el universo, en cambio, experimenta una sensación de alienación.



El Universo (“lo de afuera”) genera la pérdida de la intimidad y obliga al uso de máscaras sociales, razón por la cual el hablante lírico se siente un alienado. La Casa (“lo de dentro”), por el contrario, posibilita el reencuentro con la intimidad y la consecuente reafirmación del yo; en consecuencia, el hablante lírico es allí un ser equilibrado.

Tomando como base esta interpretación podemos comprender el título del poema. Este (“Política”) debe ser concebido como la reafirmación de un modo de vida consistente en marcar distancias de toda cuestión ajena al propio espacio de intimidad. En otras

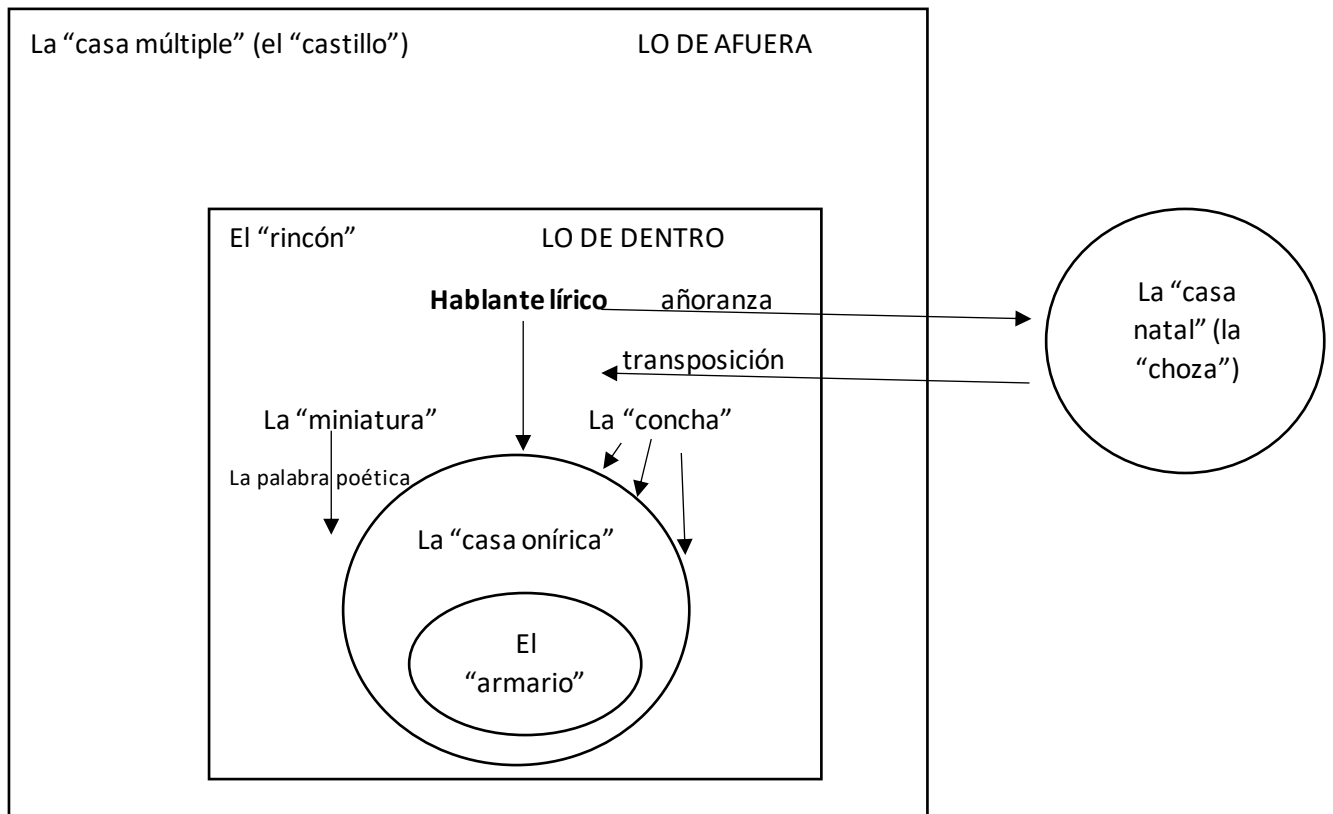
palabras, la única política que el hablante lírico está dispuesto a seguir es la de afianzarse en su privacidad y alejarse de todo aquello que represente un riesgo para ella. Los versos 1 y 2 reafirman esta lectura si consideramos que el “subir y bajar la corriente” es una imagen que alude a una actitud de vida orientada al servicio de la colectividad, lo cual constituye una actitud ajena a los intereses del hablante lírico, pues el hecho de seguirla implicaría crear vínculos con el “otro”. Su único deseo es reafirmar sus vínculos con su propio *yo* antes que con ese “otro” con el que no siente afinidad alguna.

Se hace presente aquí la metáfora del rincón. El rincón, que desde la perspectiva bachelardiana es una negación del Universo, es el espacio en el que el hablante lírico se reencuentra consigo mismo, y en el que puede recuperar los valores de la soledad y el silencio (en otro poema del libro, titulado “Torre de marfil”, dice: “Torre de marfil / Me encierro en el silencio / o en los amores primaverales”). El rincón es el espacio bachelardiano del encuentro con los pensamientos más íntimos, generados por los recuerdos del pasado glorioso. Asimismo, es el lugar en el que el hablante lírico puede experimentar nuevamente el valor de la inmovilidad, lo cual le permite retrotraerse a la infancia inmóvil, aquel tiempo en el que no estuvo obligado a tener que salir fuera del espacio de intimidad debido a que aún no regía su vida por aquella retórica moderna que indica que la parte seria de la vida se halla en el exterior. El rincón, en vista de que es un espacio de intimidad, hace posible que el hablante lírico pueda darse a la tarea de transponer lo lejano en su presente, y ello lo logra a través del acto poético, el cual se erige como un acto vinculado con la privacidad. La ensoñación conseguida a través de dicho acto requiere un reencuentro con la soledad.

Si tuviéramos que plantear un esquema que reúna cada uno de los elementos expuestos, tendríamos lo siguiente:

Figura 15

La presente figura muestra cómo la constitución de la casa onírica exige la existencia de un rincón (lo de dentro); es decir, un espacio de autonomía en donde el hablante lírico pueda ejercer, por medio del acto poético, su tarea evocativa.



El hablante lírico, ubicado en la casa múltiple (“lo de afuera”) recupera su intimidad cuando está en el rincón (“lo de dentro”), espacio en el cual puede, a través de la miniatura, transponer hasta su presente la casa natal añorada (la choza) y volver a habitarla como una casa onírica, en vista de que la ensoñación lo lleva a aumentar los valores de aquel espacio original. Esta casa onírica será construida de acuerdo a su propia voluntad y necesidad (la concha) y le servirá para protegerse de la tormenta habida en el mundo exterior. Asimismo, dentro de esa casa onírica, puede recuperar también los

espacios de privacidad (el armario) en los que resguarda aquellas experiencias inconfesables que han llegado a ser significativas en su vida.

3. 5.- La metáfora del invierno y el adentramiento del poeta pájaro en la *casa nido* en el poema “Fábula”

“En los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético, llegamos al fondo poético de los espacios de la casa”.

Gastón Bachelard

En “Fábula” podemos ver el modo en que el acto poético se configura como una casa nido para el hablante lírico, quien se presenta como un poeta pájaro que halla su refugio en el espacio conformado por la poesía, el cual lo resguarda de las inclemencias del invierno, comprendidas a su vez como las dificultades con las que se encuentra en un contexto urbano que lo aliena. Se observarán puntualmente los apartados 1, 2 y 3 del poema debido a que en ellos se muestra la oposición existente entre el espacio de la infancia y el espacio urbano a partir de un enfoque que se caracteriza por configurarse como un cambio estacional, que relaciona al primero con la época de estío y al segundo con la temporada invernal.

Fábula

¿Recuerdas	1
los cuentos	2
de princesas	3
y animales,	4
recuerdas	5
los cuentos	6
de las uvas	7
y las zorras,	8
de la lechera	9
y de sus sueños,	10
de la cigarra	11
y de su canto,	12
los recuerdas?	13

1

Te voy a dar	14
una sorpresa:	15
también yo soy un animal,	16
también se han ocupado de mí	17
sin saberlo:	18
soy la vituperada cigarra	19
de los cuentos morales,	21
soy la cigarra	22
y canto en el verano	23
con mis pinceles negros,	24
con mis mágicas palabras	25
robadas de los diccionarios,	26
canto alegremente	27
a lo que rodea:	28
canto al amor sencillo y bueno,	29
canto a los deseos turbios,	30
canto al mar — gigantesco mensaje	31
de esperanza y torbellinos —,	32
canto al hombre	33
y a sus sueños,	34
canto a todo lo que veo.	35
Soy feliz,	36
soy la cigarra de los cuentos.	37

2

Cuando llega el invierno	38
me hundo en mis calcetines negros,	39
me zambullo en el silencio	40
y abandono mi lira	41
entre los helechos.	42
De mi torpe sueño	43
me despiertan,	44
la ignorancia,	45
las preguntas difíciles,	46
la búsqueda de los valores.	47
Entonces dejo las aguas tranquilas	48
y me convierto	49
en el germen del suicidio colectivo,	50
en el último balido de la desesperanza,	51
en el corazón de las granadas en la batalla,	52
en el furor desencadenado,	53
en la angustia torpe	54
y sin causa aparente	55
en el heraldo,	56
en la muerte personificada.	57
Detrás de cada sonrisa	58
escondo la guadaña.	59

3

A veces visito la ciudad	60
--------------------------	----

y hago lo que todos:	61
camino por las calles,	62
subo a los tranvías,	63
compro los periódicos.	64
Me aburro.	65
Entro en los cinemas.	66
Quijotesco animal,	67
pretendo divertirme	68
con poco dinero.	69
Babilonia me devora.	70
Con frecuencia me insultan	71
y no puedo defenderme:	72
ellos son numerosos.	73
El suicidio me sonrío	74
desde las azoteas	75
de los edificios altos.	76
No le hago caso,	77
regreso al campo.	78
4	
No lo olvides:	79
soy la cigarra y canto	80
y pido un favor	81
con la mirada puesta	82
en las estrellas:	83
búscame un amigo	84
que me dé pan y vino,	85
casa y trabajo fácil	86
en los duros días	87
que se acercan.	88
Sé que estamos en febrero,	89
pero soy una cigarra moderna,	90
me estoy volviendo cauto.	91

En primer lugar, es importante observar cómo el hablante lírico concibe su relación con el acto poético. En el apartado 1 (versos 14-37) vemos que, para mostrar de un modo más claro la trascendencia que tiene para él la escritura poética, el hablante lírico se metaforiza en una “cigarra” que “canta” en el “verano” inspirada por todos aquellos elementos que observa a su alrededor y que concibe como dignos de celebración. El hecho de dedicarse a esa actividad le genera un sentimiento de felicidad (“Soy feliz / soy la cigarra de los cuentos”). Hemos visto, en poemas anteriores, que el contexto urbano

representa para el hablante lírico un espacio caótico, puesto que, desde su punto de vista, en él solo existen elementos negativos (a diferencia del espacio original, conformado por la casa natal). Ahora bien, sobre la base de esa perspectiva podemos inferir que el “verano”, al cual hace referencia en este poema, está relacionado con el espacio de la infancia, en el que todo es positivo y, por ende, digno de ser “cantado”. Nótese, incluso, que a pesar de utilizar el verbo “cantar”, el hablante lírico muestra claramente que este acto lo realiza no por medio de la voz, sino a través de la escritura (“y canto en el verano / con mis pinceles negros”). Vemos también que otra vez se hace presente el elemento “mar”, ya mencionado en el poema “Evocación” como un elemento característico del espacio primigenio. Se deduce, así, que para el hablante lírico el “verano” solo puede ser experimentado en dicho espacio, en vista de que, en el poema, es una estación que le permite el contacto con elementos positivos que lo motivan a “cantar” a raíz de la “felicidad” que le producen.

Por otro lado, y en oposición a ese espacio de la infancia en el que siempre es “verano”, se hace presente el “invierno”, propio del espacio urbano. El apartado 2, cuyos versos (38-59) aluden a esa realidad, representa el tiempo en el que el hablante lírico debe abandonar el acto poético (“me zambullo en el silencio”) para dedicarse a otros quehaceres, con los cuales no se identifica pero que le son necesarios para poder subsistir. No es casual que utilice la palabra “helechos” en el verso 42 (“entre los helechos”) si consideramos el aspecto físico de estas plantas, que suele ser concebido como desagradable a la vista. Los “helechos”, de este modo, son un elemento que nos permite observar que el espacio aludido en este apartado es, efectivamente, aquel conformado por la urbe. En este contexto, identificado con el “invierno”, el hablante lírico ya no siente la “felicidad” que sentía en el “verano”. Por el contrario, lo que siente en este espacio es “angustia” (“en la angustia torpe / y sin causa aparente”), la cual, en apariencia, no posee

razón de ser, puesto que la urbe se suele presentar como un lugar ideal para la vida, en la que una persona no tendría por qué experimentar sensaciones negativas (dialéctica de la choza y el castillo). En oposición a la idea imperante de que el contexto urbano, debido a ser un lugar de oportunidades de progreso, se relaciona con la esperanza, el hablante lírico deja en claro que en su caso aquella concepción llega a ser una excepción (“y me convierto / [...] / en el último balido de la desesperanza”). Esto se explica porque, contrariamente al modo en que el común de las personas concibe a la ciudad, el hablante lírico la interpreta como un espacio en el que las personas hacen cualquier otra cosa menos vivir, conformando lo que en el verso 50 denomina un “suicidio colectivo”. Es así que, cuando está dentro de aquel espacio urbano alienante, llega a convertirse “en la muerte personificada” (verso 57). Vemos, asimismo, que en este apartado se vuelve a hacer presente un tema ya expuesto en el poema “Política”: el hecho de tener que adoptar actitudes impostadas (“Detrás de cada sonrisa / escondo la guadaña”). El contexto urbano no le permite desenvolverse con libertad, razón por la cual, en dicho espacio, se siente un alienado.

El apartado 3 muestra otros aspectos que justifican la mirada negativa que el hablante lírico tiene de la urbe. Esta es concebida como un lugar en el que la vida resulta monótona debido a que prevalece lo artificial. En dicho espacio, el único medio para poder acceder a alguna experiencia que anule esa monotonía es el dinero. De lo contrario, la falta de novedad conllevaría a tener que realizar acciones rutinarias (“y hago lo que todos”). Se infiere, entonces, que en el espacio urbano las personas no son libres para obrar según su voluntad. Su desenvolvimiento se limita a aquello que dicho espacio les puede ofrecer, y esto depende, a su vez, del alcance que tenga su poder adquisitivo. Sumado a ello, el contexto urbano es un lugar en el que el hablante lírico sufre la sensación de ser un sujeto excluido (“Con frecuencia me insultan / y no puedo defenderme”). Esta

situación la habíamos visto también en el poema “Lima”, en el que el hablante lírico manifiesta que en la capital existe “un desprecio por las gentes de otros lares”. Frente a esa condición alienante y generadora de angustia, se presenta como vía de escape la tentación del “suicidio”. No obstante, recurre a aquel otro recurso que también le permite evadirse de esa realidad: el acto poético. De este modo, el “campo” al cual hace referencia en el verso 78 (“regreso al campo”) no es otra cosa que el espacio de la infancia evocado por medio de la escritura poética. Tal y como vimos en los poemas “Humo primero” y “Evocación”, el acto poético le brinda la posibilidad de transponer a su presente aquel espacio de la infancia para rehabitarlo y hallar en él un refugio que lo resguarde del frío invernal que experimenta en el Universo.

Es aquí que se hace presente el concepto de casa nido. Precisamente, la poesía se constituye como esa casa nido en la cual el hablante lírico, configurado como un poeta pájaro, se guarece de las inclemencias del invierno que experimenta en el espacio urbano. El espacio poético es el lugar en el que encuentra esa misma sensación de refugio que sentía en el espacio primigenio, debido a que está configurado a semejanza de este último. En otros términos, para el hablante lírico el hecho de “habitar” el espacio poético del presente significa volver a habitar el espacio de la infancia. Como se mencionó, no se trata de una simple voluntad por recordar, sino de sentir nuevamente la experiencia de vivir en aquel nido en el que se forjaron sus primeras impresiones de seguridad. De esta manera, el hablante lírico se configura, a su vez, como un poeta pájaro que busca retornar al nido cuando siente la amenaza del invierno. Asimismo, el nido, por el simple hecho de serlo, tiene la facultad de permitirle el reencuentro con la infancia, lejana en el tiempo. Más aún, le brinda la posibilidad de revivir esa infancia de un modo ideal.

Por otro lado, siendo la naturaleza del nido la sencillez, le otorga al hablante lírico una sensación de calma, necesaria si consideramos que la casa múltiple urbana no deja

nunca de ser para él un espacio caótico y alienante. Sobre la base de esta perspectiva se entiende de un mejor modo que el hablante lírico conciba a la poesía como un recurso más que suficiente para hacerlo renunciar a la idea del suicidio. Esto se explica porque la casa nido es el lugar en el que realmente llevamos a cabo la función de habitar, puesto que es el espacio de la intimidad.

Es importante notar cómo, en el poema, el verano se asocia con la felicidad; en cambio, el invierno se relaciona con la angustia en vista de que es la época en la cual debe abandonar la poesía (“me zambullo en el silencio / y abandono mi lira / entre los helechos”) para dedicarse a otros quehaceres que incluso le exigen adoptar actitudes que no siente como suyas, pero que son necesarias porque permiten el buen funcionamiento de la vida en sociedad. La poesía, por lo tanto, funciona como el nido que le brinda calor, protección e intimidad. A través del acto poético, el hablante lírico (poeta-pájaro) puede volver a experimentar el verano al recuperar, a través de la escritura evocativa, el espacio de la infancia, concebido como el nido primigenio. Esta condición del acto poético resulta aún más significativa si tenemos en cuenta que, desde la perspectiva bachelardiana, el encuentro de un nido nos deslumbra porque nos retrotrae a nuestra infancia, la cual no es necesariamente aquella que llegamos a vivir, sino aquella que soñamos haber vivido. En el poema visto, es esa facultad de la poesía la que precisamente hace que el hablante lírico la conciba como un refugio capaz de salvarlo incluso de la amenaza de la muerte. Asimismo, el nido, representado por la poesía, se caracteriza por su simplicidad, en vista de que solo necesita a la palabra como único recurso para constituirse como tal (la miniatura). Este detalle es significativo si consideramos que el contexto en el que aquel nido es tejido — es decir, el espacio urbano — se caracteriza por su magnificencia. De esa manera, la dialéctica de la choza y el castillo se vuelve a hacer presente en este poema, en vista de que la poesía se constituye como esa casa nido que es capaz de darle abrigo y

seguridad, a diferencia de la casa múltiple representada por la ciudad, la cual, a pesar de constituirse como un espacio libre de carencias, no es capaz de brindarle el calor y la sensación de protección que necesita. Por tal razón, y recurriendo al lenguaje utilizado por Bachelard, la casa nido que el hablante lírico encuentra en la poesía hace posible que experimente lo que el epistemólogo francés llama un ensueño de seguridad. Esta sensación es importante porque restituye en él la confianza en el mundo, la cual lo lleva a no dejarse dominar por el deseo de encontrar en la muerte un alivio para la angustia que lo aqueja. Esto se debe a que el nido, debido a que está construido a partir de la imagen de la casa natal, es ajeno al sentimiento de hostilidad, puesto que esta corresponde a un tiempo tardío, exactamente cuando el poeta pájaro debe salir del nido por vez primera para asegurar su supervivencia.

De esta manera, sobre la base de lo expuesto, podríamos plantear el siguiente esquema:

Figura 16

En la presente figura se muestra cómo el acto poético se erige como una casa nido, en la cual el hablante lírico puede volver a sentir la calidez que le otorga la casa natal.



De este modo, el espacio urbano es el lugar en el que el poeta pájaro experimenta un invierno constante, razón por la cual busca un refugio en el espacio poético, debido a que en este puede sentir todas aquellas sensaciones positivas generadas por la época de estío. De esta manera, la poesía se constituye como una casa nido en la que el hablante lírico se resguarda de las sensaciones negativas que experimenta en la casa múltiple.

En este tercer capítulo hemos visto, entonces, de qué manera se hacen presentes las categorías espaciales que conforman la dialéctica de la casa en los poemas que integran *Casa nuestra*. Como hemos podido observar, el acto poético se constituye como una casa nido que no solo le sirve de refugio al sujeto lírico, sino que también le permite recuperar, a la distancia, esa casa natal de la cual lo ha alejado la experiencia migratoria. De este modo, dicha “rehabilitación” del espacio conformado por esa casa original se da en un tiempo presente y por medio del onirismo, el cual la idealiza. Este proceso es llevado a cabo dentro de un contexto alienante, en el que el sujeto lírico, desde el rincón que le sirve de cobijo, siente la necesidad de contar con un espacio protector que lo resguarde del Universo conformado por el espacio urbano.

CONCLUSIONES

1. *Casa nuestra* se constituye como un poemario que fue concebido y publicado en un espacio definido por la incertidumbre política, social y económica. Dicha incertidumbre se reflejó, principalmente, en los movimientos migratorios que hicieron que personas oriundas de otras regiones del país, debido a la carencia de recursos, llegaran a la capital en busca de mejores oportunidades. Esta coyuntura sirvió de base temática para la elaboración del primer poemario martosiano, en el que la ciudad de Lima se erige como un espacio alienante y caótico desde el cual el hablante lírico enuncia una voz disonante con la realidad que lo envuelve.

2. *Casa nuestra* es un poemario que llegó a ser escrito sobre la base de una propuesta estética que fundió lo tradicional con lo moderno de una manera armónica y equilibrada. Dicha condición es una muestra de que la generación del 60 se caracterizó por su heterogeneidad estilística, en vista de que sus integrantes cultivaron una poesía sobre la base de cánones estéticos propios. En el caso de Marco Martos, su peculiaridad radica en que no rehuyó de la lírica tradicional de corte hispánico ni de los nuevos modos de hacer poesía, provenientes de la lírica anglosajona, sino que adoptó y armonizó ambas tendencias con un estilo propio.

3. *Casa nuestra* es un poemario que Marco Martos redactó utilizando como principal sustrato temático su propia experiencia migratoria. A través del hablante lírico registrado en los poemas que integran el libro, exhibe una visión del mundo en la que se muestra una contraposición entre dos espacios de vida: el espacio urbano (al cual ha tenido que arribar) y el espacio rural (del cual proviene). De esta manera, el antagonismo entre ambos espacios sienta las bases de una dialéctica que subyace en la cosmovisión propuesta en el libro, a saber: la dialéctica de los espacios conocidos como Casa y Universo. Asimismo,

la voz del hablante lírico, enunciada desde el espacio urbano, se caracteriza por mostrar un estado de conflicto producido por el descentramiento generado por la experiencia migratoria.

4. Los poemas que integran *Casa nuestra* reflejan el antagonismo existente entre dos espacios de naturaleza disímil. Ambos espacios llegan a ser concebidos por el hablante lírico desde una perspectiva maniquea, en vista de que identifica a uno de ellos como un espacio netamente negativo, mientras que, al otro, como un espacio pleno de positividad. Esto último se da a raíz de que la distancia, respecto al espacio de la infancia, lo ha llevado a idealizar este último hasta el punto de eliminar de él todo aspecto negativo.

5. El hablante lírico registrado en *Casa nuestra* se caracteriza por constituirse como un sujeto que de manera constante se reafirma en el presente. Si bien evoca un espacio del pasado y hace ostensible un deseo por retornar a él, dicha actitud la afianza desde un contexto del presente (la ciudad) que, por razones de índole vital, no podría abandonar. Por tal razón, busca reconstruir, en dicho lugar del presente, aquel otro espacio de la infancia a través de la ensoñación propia del acto poético, capaz de convertir la experiencia poética en algo vívido.

6. Los poemas de *Casa nuestra* reflejan un carácter paradójico entre el espacio urbano, identificado con el Universo, y el espacio de la infancia, identificado con la Casa. El primero, a pesar de estar definido por la sofisticación, no genera en el hablante lírico la estabilidad que sí le brinda el segundo, a pesar de tratarse de un espacio de carencias. Asimismo, en el Universo no puede sentir esa sensación de “cosmicidad” que sí le otorga la Casa, y que lo lleva a sentir una sensación de uniformidad con el mundo. Esto último se debe a que el Universo, aun cuando se trata de un contexto de comodidades, es el espacio de lo artificial, mientras que la Casa es un espacio que aún mantiene un vínculo estrecho con la naturaleza.

7. En *Casa nuestra*, el acto poético se constituye como el medio que le permite al hablante lírico recuperar el espacio de la infancia añorado y transponerlo a su presente, para, de ese modo, vivirlo de un modo pleno e ideal. Esto se produce gracias a la ensoñación poética, la cual lo lleva a experimentar de manera vívida las imágenes evocadas de aquel espacio de la infancia añorado.

8. En *Casa nuestra*, la recuperación de la casa natal, a través del acto poético, representa para el hablante lírico un reencuentro con su propia identidad, en vista de que la urbe le exige la adopción de códigos de conducta distintos y con los cuales no se siente identificado. Por tal razón, en el espacio urbano (el Universo) el hablante lírico no puede ser él mismo, mientras que en el espacio constituido por la Casa sí puede actuar con libertad, a raíz de que en él puede despojarse de máscaras sociales y volver a entablar vínculos con su propio yo.

9. En *Casa nuestra*, la ensoñación que surge a partir del acto poético conlleva a un aumento de los valores del espacio de la infancia relacionado con la casa natal. Debido a dicha condición, dicha casa natal llega a constituirse como una casa onírica en la que el espacio de la infancia evocado carece de aspectos negativos. Ese aumento de los valores del espacio añorado se produce debido a la distancia, así como al hecho de haber arribado a un espacio de características antagónicas. Por tal razón, lo que el hablante lírico experimenta en el presente no es exactamente un volver a habitar aquella casa natal, sino un volver a habitar una casa idealizada por el ensueño.

10. En *Casa nuestra*, la palabra poética se erige como un elemento que, a pesar de su simpleza, le permite al hablante lírico acceder a un espacio complejo y profuso en imágenes, las cuales puede experimentar de modo vívido gracias a la ensoñación. Este nacimiento de lo grande a partir de lo pequeño hace alusión a lo que, dentro de la teoría del espacio, se conoce como la miniatura.

11. En *Casa nuestra*, la ensoñación poética es un acto que exige contar con un rincón que sea para el poeta-soñador un espacio de soledad y de privacidad. Solo así, el acto poético puede llegar a construir imágenes que le permitan el reencuentro con las intimidades perdidas.

12. En *Casa nuestra*, la escritura poética se constituye como una casa nido en la cual el hablante lírico, identificado como un poeta-pájaro, halla un refugio que lo resguarde del invierno que impera en el Universo. De este modo, el poeta-soñador puede contar con un espacio de protección que lo resguarde del constante peligro al cual está expuesto cada vez que lleva a cabo sus incursiones en el Universo, las cuales, a pesar de querer evadir, le resultan necesarias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araujo León, O. (2000). *Como una espada en el aire. Generación Poética del 60*. Noceda Editores.
- Arroyo Laguna, E. (2017). La generación poética peruana del 59. *Tradición, segunda época*, (16), 79-83.
<http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Tradicion/article/view/1438/1334>
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2007). Entre nosotros, las generaciones. En J. Larrosa (Ed.), *Entre nosotros. Sobre la convivencia entre generaciones* (pp. 101-127). Fundació Viure i Conviure. <http://envejecimiento.csic.es/documentos/documentos/viure-entrenosotros-01.pdf>
- Burgos, E. (2017). Cojo la pluma y digo. *Revista de Artes y Letras*, 17(30), p.93.
- Canal Encuentro. (2018, 21 de agosto). *Diálogos transatlánticos II: Antoine Compagnon y Mariano Sverdloff* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=WokHyPjP8uk>
- Candiano, L. (2014). *Representaciones del intelectual (revolucionario). El caso cubano (1959-1971) y su legado para el siglo XXI*. CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20141202045711/Representacionesdelintelectualrevolucionario.pdf>
- Carbajal Quiñónez, J. (2017). *Marco Martos: entre quejas y contentamientos: análisis retórico argumentativo* [Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela Profesional de Literatura. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/7078>
- Carrillo, S. (2010). Cuatro décadas de poesía en el Perú. Intensidad y altura. *Páginas*, (218), 58-67.
- Cevallos Mesones, L. (1967). *Los nuevos*. Universitaria.

- Córdova, H. (2019, agosto 30). La Universidad de Piura tiene un valor muy grande para la poesía y la literatura. *Universidad de Piura*. <https://udep.edu.pe/hoy/2019/08/marco-martos-la-universidad-de-piura-tiene-un-valor-muy-grande-para-la-poesia-y-la-literatura/>
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 62(176-177), 837-844.
- Coronado, J. (2006). Sujeto migrante y revolución en los Andes: apuntes para una historia literaria. En C. García Bedoya (Ed.), *Memorias de Jalla 2004 Lima: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (pp. 389-398). UNMSM.
- Cotillo Caballero, O. (2020, mayo 16). El poeta es el hechicero de la tribu. Entrevista a Marco Martos. *Tiro al Bull*. <https://www.olimpiocotillo.com/el-poeta-es-el-hechicero-de-la-tribu-entrevista-a-marco-martos/#.YLf6dIXivIU>
- Elche Díaz, F. (2008). *La lógica de las crisis políticas: los golpes de Estado de 1968 y 1992 en Perú* [Tesis para optar por el Grado Académico de Doctor en Ciencias Políticas]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Programa de Estudios Iberoamericanos. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8543/1/T30380.pdf>
- Escobar, A. (1973). *Antología de la poesía peruana. Tomo I (1911-1960)*. Peisa.
- Fernández Cozman, C. (1987). El sello de la luna de Hernando Núñez Carvallo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(26), 227-229. <https://www.jstor.org/stable/4530359>
- _____. (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. Fondo Editorial.
- _____. (2012). El poema-crónica en la obra de Marco Martos. *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje. Tomo V*, 127-135.
- _____. (2019). Nicanor Parra y Marco Martos: dos poetas frente a frente. *Anales de Literatura Chilena*, 20(31), 201-208. https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/9471/Fernandez_Cozman_Parra_Martos.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Gandásegui, M. (2019). El impacto de la Revolución cubana sobre América Latina: “Solo sabemos que lo imposible es posible”. En L. Suárez Salazar (Ed.), *Cuba en revolución. Miradas en torno a su sesenta aniversario* (pp. 201-226). CLACSO.
- Garayar, C. (2012). El *Leve reino* de Marco Martos. *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje. Tomo V*, 93-97.
- _____. (2017). Una nueva visita a leve reino. Obra poética (1965-1996). *Revista de Artes y Letras*, 17(30), 23-28.
- Giannini, H. (2004). *La “reflexión” cotidiana*. Editorial Universitaria.
- Gutiérrez, M. (2019). *La Generación del 50: Un mundo dividido*. Revuelta Editores.
- Higgins, J. (1993). *Hitos de la poesía peruana*. Milla Batres.
- Hinostroza, R. (2003). *Consejero del lobo y otros poemas*. Fimart.
- _____. (2012). *Material de lectura*. UNAM.
- _____. (2017, julio 19). Reflexiones sobre el asunto poético. *Vallejo & Co.* <https://www.vallejoandcompany.com/reflexiones-sobre-el-asunto-poetico-por-rodolfo/>
- Jaramillo, M. & Huamán, R. (2020). Los sectores no primarios y el mercado interno, 1930-1980. En C. Contreras (Ed.), *Compendio de historia económica del Perú. Tomo 5* (pp. 217-264). Instituto de Estudios Peruanos. <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/historia/5-gran-depresion-y-reformismo-militar.pdf>
- Jaworski, H. (1977). *Estado, planificación y políticas públicas en el Perú*. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/33506/S7700788_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Jurado Párraga, R. (2012). Invitación y elogio de la Prima Casa de poesía de Marco Martos. *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje. Tomo V*, 35-41.

- Lecardi, C. & Feixa, C. (2011). El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Última Década*, (34), 11-32.
- Lee Por Gusto. (2014, 6 de octubre). *Marco Martos: "Somos raros los viejos que escribimos poesías"* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=HJ-C8tN_Iwo
- Lerner, D. (2018, octubre 5). Antonio Cillóniz: la historia desde el exilio. *Cosas*. <https://cosas.pe/cultura/138961/antonio-cilloniz-la-historia-desde-el-exilio/>
- Lino Salvador, L. (2017). La vuelta al orden: la métrica clásica en la poesía de Marco Martos. *Revista de Artes y Letras*, 17(30), 62-68.
- Llanos, J. (2020, octubre 7). Marco Martos sobre Lima en "Casa Nuestra": "Sufrió el choque de una ciudad muy diferente". *El Popular*. <https://elpopular.pe/actualidad/2020/10/07/marco-martos-presenta-casa-nuestra-feria-libro-santa-marta-colombia-foto-video-32515>
- López Degregori, C. (2012). Marco Martos: el infierno donde no se ama. *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje. Tomo V*, 99-111.
- López Degregori, C., Güich Rodríguez, J. & Chueca, F. (2016). Mapa de Lima en la poesía peruana 1950-2000. En M. Ildefonso Huanca (Ed.), *Voces limenses. Ensayos en torno a nuestra ciudad* (pp. 23-38). Municipalidad de Lima. <https://publicacioneslima.pe/wp-content/uploads/2018/10/coleccion-lima-lee-4-voces-limenses.pdf>
- Maldad ediciones. (2020, 17 de diciembre). *Entrevista especial a Marco Martos* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HgcQmaJmHBI>
- Mannheim, K. (1993). El problema de las generaciones. *Reis*, (62), 193-244.
- Manrique, N. (2020). Historia de la agricultura peruana, 1930-1980. En C. Contreras (Ed.), *Compendio de historia económica del Perú. Tomo 5* (pp. 159-215). Instituto de Estudios Peruanos. <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/historia/5-gran-depresion-y-reformismo-militar.pdf>
- Martínez, G. (2017). Pobrecito ratoncito en la avenida Abancay. *Revista de Artes y Letras*, 17(30), 91-92.

Martos, M. (2000). Los 60: adiós muchachos compañeros de avería. En O. Araujo León (Ed.), *Como una espada en el aire. Generación poética del 60* (pp. 242-244). Noceda.

_____. (2012). *Obra reunida*. Editorial San Marcos.

Matos Mar, J. (1959). *Las barriadas limeñas: un caso de integración a la vida urbana*. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/18266/S5800228_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y

_____. (1990). *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*. <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Las%20migraciones%20campesinas%20y%20el%20proceso%20de%20urbanizacion%20en%20el%20Peru%20Matos%20Mar.pdf>

Montalbetti, M (2000). Aunque suene a lugar común, la poesía hay que vivirla. Conversación con Antonio Cisneros. En O. Araujo León (Ed.), *Como una espada en el aire. Generación poética del 60* (pp. 266-274). Noceda.

Morales Mena, J. (2017). Marco Martos: poética de la animalidad. *Revista de Artes y Letras*, 17(30), 69-76.

Morote, P. (2000). Generación del 60. Testimonio de excepción. En O. Araujo León (Ed.), *Como una espada en el aire. Generación poética del 60* (pp. 237-241). Noceda.

Ollé, C. (2017). Figuración del amor en la poesía de Marco Martos. *Revista de Artes y Letras*, 17(30), 47-54.

Orihuela, C. (2006). La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad. A *Contracorriente*, 4(1), 67-85. https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_06/Orihuela.pdf

Ortega y Gasset, J. (2002). *El tema de nuestro tiempo. Prólogo para alemanes*. Tecnos.

Parodi, C. (2020). El gasto público y la inversión para el desarrollo social, 1930-1980. En C. Contreras (Ed.). *Compendio de historia económica del Perú. Tomo 5* (pp. 415-464). Instituto de Estudios Peruanos.

<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/historia/5-gran-depresion-y-reformismo-militar.pdf>

Pastor, G. (2020). Perú: políticas monetarias y cambiarias, 1930-1980. En C. Contreras (Ed.), *Compendio de historia económica del Perú. Tomo 5* (pp. 265-343). Instituto de Estudios Peruanos.
<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/historia/5-gran-depresion-y-reformismo-militar.pdf>

Pérez Grande, H & Garayar, C. (2012). La poesía siempre es un milagro (entrevista con Marco Martos). *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje. Tomo V*, 229-235.

Prado Alvarado, A. (2012). La poesía tradicional en El mar de las tinieblas. En Marco Martos. *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje. Tomo V*, 85-92.

Presencia Cultural. (2009, 12 de febrero). *Marco Martos, parte 1, LEVE REINO* [Archivo de Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=axiG33OKRA8&t=314s>

Quiroz, A. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

Ríos Valdiviezo, R. (2015). Percepciones del Centro Histórico de Lima a través de la poesía de la generación del 60. *Investiga Territorios*, (2), 83-91.

Rojas, R. (2018). *La polis literaria*. Taurus.

Santiváñez, R. (2012). La obra de Marco Martos en el concierto de la poesía conversacional hispanoamericana [a propósito de *Cuaderno de quejas y contentamientos*]. *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje. Tomo V*, 43-51.

_____. (2017, noviembre 30). Migración interna y poesía en el Perú (1960-2000). *Vallejo & Co.* <https://www.vallejoandcompany.com/migracion-interna-y-poesia-en-el-peru-1960-2000-por-roger-santivanez/>

_____. (2017). La poesía conversacional en dos libros de Marco Martos: *Cuadernos de quejas y contentamientos* y *Donde no se ama*. *Revista de Artes y Letras*, 17(30), 29-38.

- Sarmiento, S. (2020, diciembre 25). A la generación del 60. Entrevista a la filósofa española Elena Zurrón. *Expreso*.
<https://www.bibliotecatrazegnies.es/poetas60.html>
- Tamayo Vargas, A. (1992). *Literatura peruana*. Peisa.
- Tola de Habich, F. (2000). Poesía joven del Perú (a partir de 1960). En O. Araujo León (Ed.), *Como una espada en el aire. Generación poética del 60* (pp. 230-235). Noceda.
- Tumi, M. (2017). Marco Martos: “Antes que el Neo-barroco prefiero el Barroco”. *Revista de Artes y Letras*, 17(30), 93.
- Urco, J. (2012). Jaque perpetuo. Conversación con Marco Martos. *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje. Tomo V*, 213-222.
- Vera Cubas, R. (2019). “Raíz oscura, silenciosa de la vida”. Notas en torno al archivo inédito de Javier Heraud. En K. Hanza & L. F. Chueca (Ed.). *Retorno con la dicha en la garganta* (pp. 47-61). Pontificia Universidad Católica del Perú.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/172007/JHeraud%20INTERIORES%2020200818%20para%20PDFWeb.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Yerovi, N. (2000). César Calvo, loco por la vida. En O. Araujo León (Ed.). *Como una espada en el aire. Generación poética del 60* (pp. 260-266). Noceda.
- Zeballos Aguilar, J. (2014, diciembre 11). El modo anglosajón en la poesía peruana. Entrevista a Maureen Ahern. *Vallejo & Co*.
<https://www.vallejoandcompany.com/elmodoanglosajonenlapoesiaperuana/>
- Zegarra Basurco, L. (2020). Perú, 1920-1980. Contexto internacional, políticas públicas y crecimiento económico. En C. Contreras (Ed.), *Compendio de historia económica del Perú. Tomo 5* (pp. 19-104). Instituto de Estudios Peruanos.
<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/historia/5-gran-depresion-y-reformismo-militar.pdf>
- Zurrón Rodríguez, E. (2019). *Poetas peruanos de la Generación del 60. Poesía de corte democrático y social y su evolución a la neo-vanguardia* [Tesis para optar por el Grado Académico de Doctor]. Universidad de Alicante. Facultad de Filosofía y Letras. Programa de Doctorado en Estudios Literarios.
<http://hdl.handle.net/10045/109261>