

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**E.A.P. DE LITERATURA**

**Marco Martos: entre quejas y contentamientos:  
análisis retórico argumentativo**

**TESIS**

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

**AUTOR**

Juan Carlos CARBAJAL QUIÑONEZ

**ASESOR**

Hildebrando PÉREZ GRANDE

Lima - Perú

2017

A mi FAMILIA, quienes viven mis quejas y contentamientos

Una escritura con aroma de oralidad está escrita desde múltiples lecturas, de numerosas personas, disimiles entre sí, a lo largo del tiempo.

Marco Martos

## Marco Martos: entre quejas y contentamientos

### ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
-------------------	---

### PRIMER CAPÍTULO

CAMPO RETÓRICO EN <i>CUADERNO DE QUEJAS Y CONTENTAMIENTOS</i> .....	16
1.1 Campo político, económico y social. La disidencia.....	18
1.2 Campo intelectual. El perfil del intelectual.....	29
1.3 Campo literario. El diálogo heterogéneo.....	35
1.4 El campo de la crítica literaria peruana.....	46
1.5 Balance de los paradigmas de la crítica literaria peruana.....	49

### SEGUNDO CAPÍTULO

MARCO TEÓRICO PARA EL ANÁLISIS DE <i>CUADERNO DE QUEJAS Y CONTENTAMIENTOS</i> .....	55
2.1 Estado de la cuestión actual en torno a la poética de Marco Martos.....	55
2.2 Reseña de la crítica y la retórica de Stefano Arduini en San Marcos.....	63
2.3 Definición del campo figurativo según la propuesta de Arduini.....	67
2.4 Definición de las técnicas argumentativas según Perelman.....	71
2.5 Definición de la metáfora según Lakoff y Johnson.....	72
2.5.1 Tipos de metáforas según Lakoff y Johnson.....	76

## TERCER CAPÍTULO

### ANÁLISIS RETÓRICO, ARGUMENTATIVO Y METAFÓRICO DE LOS

POEMAS DE CUADERNO DE QUEJAS Y CONTENTAMIENTO.....	79
3.1 Aparición de Cuaderno de quejas y contentamientos.....	79
3.1.1 Estructura del libro.....	81
3.1.2 ¿Un poemario estratégico? .....	83
3.2. Análisis del poema A. «Casti connubi».....	86
3.2.1 Partes del texto argumentativo .....	88
3.2.2 Campos figurativos constituidos por figuras retóricas.....	89
3.2.3 Los interlocutores y las técnicas argumentativas.....	90
3.2.4 Cosmovisión en «Casti connubi».....	91
3.2.5 Análisis interdiscursivo con «Diccionario de calamidades» .....	93
3.3 Análisis del poema B. «A duras penas».....	94
3.3.1 Ojala algún nos cansemos de estar cansados.....	95
3.3.2 Por eludir un nombre efímero.....	95
3.3.3 Señor Ministro de salud.....	97
3.3.4 Una crítica disidente.....	99
3.3.5 La lucha contra el quietismo como en «Bartleby en el cementerio de elefantes».....	100
3.4 Análisis del poema C. «Carta a Nausícaa».....	101
3.4.1 En mal tiempo has venido niña.....	104
3.4.2 Madurando temprano tu muerte.....	104
3.4.3 ¡Qué manera de joder el hado maligno!.....	105
3.4.4 Visión de mundo en «Carta a Nausícaa».....	106
3.4.5 Un nuevo sentido a la vida con «Nausícaa nonata».....	108
3.5 Análisis del poema D. «Contra biaba».....	109
3.5.1 La ironía desmitificadora.....	112
3.5.2 Las metáforas del texto argumentativo.....	113

3.5.3 La leche tuvo menos agua.....	116
3.5.4 La condición humana del sujeto cotidiano.....	117
3.5.5 Símil con «Muestra de arte rupestre».....	118
CONCLUSIONES.....	120
BIBLIOGRAFÍA.....	125
ANEXOS.....	135
ENTREVISTA A MARCO MARTOS.....	140

## INTRODUCCIÓN

Marco Martos Carrera, es un poeta que surge en los años sesenta, desde las aulas literarias de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Martos es un poeta sobre todas las cosas pero a la vez es un intelectual crítico, su lectura de la cultura y sociedad es holística, incursionó en el relato breve, el ensayo literario, el comentario periodístico y el teatro. Y como todo ser social, en el trajín de su existencia, devino en profesor universitario que es una profesión con la que se defiende en la vida. De Martos podría decirse, como Borges, que no se enorgullece de los libros escritos sino de los innumerables libros que ha leído y transmitido a sus discípulos sanmarquinos.

Como catedrático, ha dirigido, durante décadas, el taller de poesía de la Universidad de San Marcos junto a Hildebrando Pérez, Carlos Garayar y Gonzalo Espino. Martos en el ámbito académico es un gran conocedor de las diferentes tradiciones literarias, por sus profundos conocimientos sobre poesía, su propia lírica fue enriquecida desde diferentes vertientes poéticas elaborando así su propia identidad y huella característica, que es lo que nos llama la atención. A partir de ello, lo que intentaremos desentrañar: es su voz crítica, su manejo del lenguaje y el mensaje que transmite sus versos; y es por eso que hemos elegido como eje de nuestra investigación, su poesía.

Como poeta, Martos maneja magistralmente diversos tipos de estrofas, diferentes inflexiones y contenidos, siendo uno de esos grandes genios de nuestra lengua que ha sabido, mantener intacta, su vena creativa, a lo largo de cinco décadas de prolífica labor artística. Se trata pues, de un personaje singular que pertenece a esa rala estirpe de poetas, cuyas obras lo ubican, - para muchos lectores, amantes de la lectura- como uno de los mejores exponentes de la poesía hispanoamericana contemporánea. Su opera prima *Casa nuestra* (1965) y su segundo libro *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969), lo posicionan en la década de los sesenta, al lado de poetas coetáneos como Javier Heraud, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, César Calvo, entre otros.

En aquellos años, Martos, al igual que los demás poetas de su generación, innovó en la forma de hacer poesía integrando elementos novedosos de la poesía coloquial con la poesía de temática social, haciendo uso de lenguaje sencillo, como un juglar moderno eligió, entre la poesía emperifollada y la voz bronca de algunos poetas anteriores, a una autenticidad basada en la oralidad y la conversación cotidiana, eligiendo el tono de alguien que se dirige a los amigos. Esa voluntad de diálogo va de la confidencia amorosa a la preocupación hondamente social alejándose así de la anterior poesía, añeja y rancia elaborada por poetas anteriores que mantuvieron una tendencia escritural modernista y de conciencia miscelánea pese a que las naciones se partían en dos bandos por los acontecimientos sociopolíticos mundiales que acontecían en aquellos años<sup>1</sup>.

La primeros años de la década del sesenta, están descritos por los estudios como la de la guerra fría, donde los Estados Unidos y la Unión Soviética se disputaban la hegemonía del mundo, iniciando una carrera militar, tecnológica, espacial e ideológica que por ende afectaba a todos los países sujetos a su influencia, entre ellos nuestro país. En aquel momento, el Perú era un Estado dependiente, con desigualdad y grandes contrastes sociales, esto da lugar al hervor social y político del que fueron protagonistas los nuevos intelectuales que muestran la rebeldía, propia de la ilusión juvenil de su generación, inspirada entre otros hechos por Revolución Cubana.

Uno de ellos fue el piurano Marco Martos, proveniente de una clase social media, hijo de un docente de historia y de una profesora de escuela que falleció cuando él tenía 16 años. A finales de los cincuenta, migra desde Piura a Lima para estudiar Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú; se instala en un pequeño cuarto del Centro de Lima, en la capital se encuentra solo frente a un mundo ciudadano que lo atormenta, en su primer libro, *Casa nuestra* de tono expresivo y corte depresivo mostraría ese hastío por la soledad y el desamparo

---

<sup>1</sup> Se ha hablado mucho de una tensión entre los poetas del 60 con los del 50, dando a entender una falsa dicotomía entre lo social y lo puro. Los poetas del sesenta superan esta dicotomía para ellos la escritura es un rigor, la poesía no solo se trata de escribir bien, aun siendo un verso de protesta nunca se puede convertir en un panfleto, el sesenta vio con claridad que esa dicotomía era falsa.



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.

Pasaron pocos años cuando impulsado por sus inquietudes intelectuales, se matricula para estudiar Literatura Hispana en la vieja casona de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde encuentra amigos con su misma vocación poética, es así como el joven provinciano se va adaptando a la urbe central, dentro de una universidad que empezaba a abrir sus puertas a alumnos de diversos estratos sociales provenientes de todo el país. Este cambio se evidencia en su segundo libro, donde su poesía adquiere la resonancia de una voz urbana, irreverente y estratégicamente audaz. Tomando conciencia de la realidad social, cuestionando la desigualdad y la falsa idea de progreso que ofrecía el sistema capitalista. Y es aquí, por todo lo previamente dicho, donde nuestra investigación se detiene.

Nuestro trabajo sustentando desde una lectura de un mundo en tensión pretende profundizar en el estudio de *Cuaderno de quejas y contentamientos*. Este poemario, fue publicado en diciembre de 1969, por la editorial de Carlos Milla Batres, CMD Ediciones, siendo un breve poemario de 35 páginas que no se volvió a editar en su versión original aunque luego se elaboró una serie de antologías del autor, en total tres hasta el momento: la primera llamada *Muestra de arte rupestre* (INC, 1990) que es una recopilación de sus primeros poemarios, la segunda es *Leve reino* (Peisa, 1996) que reúne la obra poética de Marco Martos desde 1964 a 1996, y la última una antología mayor de sus poemarios publicada con el título de *Dondoneo* por el Fondo Editorial San Marcos en el 2004.

Nosotros utilizaremos como objeto de estudio la primera edición de la obra poética, que es la que guarda fidedignamente, la idea original de la escritura, en el tercer capítulo nos explayaremos en los detalles de esta edición. Cabe resaltar que *Cuaderno de quejas y contentamientos*, fue el último poemario nacional publicado en la década del sesenta, apareció en una época agitada y en medio de dos ciudades convulsionadas (Lima y Huamanga), por la serie de

acontecimientos históricos que desencadenarían el mayor conflicto social que sufrió el país: el levantamiento subversivo y la guerra civil interna, ello generaría, en la década posterior, un silencio cohibido y un tránsito de la poesía conversacional a la poesía cruda y vociferante de la calle asentada especialmente en la escena literaria limeña.

Martos es uno de los pocos poetas de dicción aparentemente «sencilla», que facilita el contacto emocional de lectores con formación dispar, escribe sus versos con un mismo rasero: por el arte y el compromiso pero haríamos mal en considerar sus versos como una poesía rebelde o contestataria, más adecuado parece rotularla como una poesía de conciencia reflexiva de los sinsabores del hombre en la vida cotidiana. Por encima del poeta depresivo encontramos un poeta que muestra los sinsabores de la vida y sus relámpagos de hermosura, ya no solo se queja, por delante de las penas levanta su terca bandera de la esperanza, no se deja apabullar por la realidad, escribe y eso ya es un contentamiento.

Encuentra en la poesía esa última satisfacción por sobrevivir, es un contentamiento silencioso, íntimo que se sobrepone frente a lo terrible de la vida cotidiana. Su poesía será expresión personal, por eso lo que el hablante lírico dice, muestra al que lo escribió y esto lo singulariza entre sus coetáneos, pues mientras estos buscaban ser originales, a Martos solo le interesaba el deseo de expresarse. Nosotros investigamos esta perspectiva, tratando de comprender e interpretar la elaboración del relato poético del hablante lírico, distanciándonos de nuestro propio punto de vista, asediamos los diferentes tópicos literarios insertos en el poemario, como el amor, el matrimonio, los hijos, el trabajo, el cansancio, y los breves momentos de satisfacciones. Una suma de penas y alegrías que bien definen el título del libro.

En el primer capítulo vemos cómo influye en su poética las experiencias de la vida cotidiana. Analizamos desde los campos retóricos, -propuesta por Stefano Arduini- los diferentes espacios de experiencia que atraviesan transversalmente la escritura del hablante lírico. Creemos que es adecuado realizar el análisis de la parte cosmológica desde aristas multidisciplinarias ya

que enriquece el aspecto cultural y además porque es imposible tener una visión clara de un poema si solo la sesgamos a una sola variable interpretativa. Por ello, incluiremos en nuestro análisis aspectos sociológicos y filosóficos como el punto de vista gnoseológico de Pierre Bourdieu y el plano ontológico existencialista de Jean Paul Sartre; en ese sentido, nos referiremos primero a lo que Bourdieu conceptuó como sujeto heterodoxo<sup>2</sup> y que llamaremos para mayor entendimiento como el sujeto disidente (disidente de la acción de plegarse al sistema dominante), por lo tanto llamaremos disidente a aquel sujeto quien cuestiona la idea de progreso que le ofrecía el sistema vigente de dominación.

Este paradigma va ser debatido por Martos ya que no ve en los hechos cotidianos esa prosperidad que era masivamente difundida por el modelo económico liberal; en tal sentido su dicción se suma a las voces discordantes contra la deshumanización, la enajenación y consumismo. Asimismo, en el análisis de la cosmovisión veremos el punto de vista sartriano al analizar al sujeto comprometido con la existencia de su yo poético y de su yo social, es decir el compromiso con la escritura y el rigor del escritor. En el segundo capítulo entraremos en la parte teórica metodológica de la tesis. El análisis será sobre lo que entendemos por campo retórico, campos figurativos, entre otras técnicas. Las herramientas que vamos emplear para la interpretación de los poemas lo tomamos del estudio hecho por el crítico literario sanmarquino Camilo Fernández, de su cátedra de retórica y estilística, por parecernos útil y didáctico, este préstamo nos permitirá abordar los textos a partir de su segmentación para luego precisar sus figuras literarias y finalmente comprender la ideología que encierra.

El tratamiento metodológico, que utilizaremos para comprobar nuestra hipótesis, será el método retorico-argumentativo este método se asocia a la

---

<sup>2</sup> La heterodoxia según Bourdieu es el derecho a la crítica, a la disidencia; esta se intenta desmarcar de los herederos de una tradición. Según Bourdieu, en su reseña de los acontecimientos de mayo del 68, se muestra que la juventud intelectual buscó nuevos espacios de crítica de los acontecimientos sociales, posicionándose muchos jóvenes profesores e intelectuales en los ambientes universitario de las letras y humanidades donde eran proclives a la innovación y a la heterodoxia. Introduciendo una nueva visión de mundo, buscando escapar de la adaptación al sistema capitalista y asumiendo un compromiso que partía de la conciencia social. Véase Luis Enrique Alonso (2004:283) y Francisco Vázquez García (2002:194).

propuesta de Stefano Arduini sobre la retórica general textual. Partiremos por la fragmentación del texto argumentativo según la propuesta aristotélica, el análisis de las figuras retóricas de acuerdo a los campos figurativos, los interlocutores y las técnicas argumentativas según lo planteado por Chaïm Perelman, este análisis de los tipos de argumentación, nos ayudarán interpretar la lógica escritural del texto poético; por último veremos la propuesta de la metáfora de la vida cotidiana según el planteamiento de Lakoff y Johnson, explicaremos cómo la metáfora no sólo es un aspecto formal del lenguaje poético, sino que también permite estructurar conceptos a partir de otros.

Luego de fundamentar nuestra base teórica en los dos primeros capítulos, planteamos que en el texto se revelaría las condiciones de existencia de un hablante lírico disidente y crítico con su realidad. En el poemario se plasmaría la forma escritural del lenguaje poético de los años 60, que se caracteriza por elementos como el discurso coloquial, el tono conversacional y además arrastra una ironía corrosiva propia de una conciencia crítica al modelo capitalista, sin llegar a ser poesía comprometida, sus versos se comprometen con la escritura, y a partir de ella, con su realidad. Al interpelar la poética martiana, hallamos un huella de oralidad que nos supone la visión de la vida cotidiana como un escenario de penas y alegrías, esto sería un elemento importante en los poemas de *Cuaderno de quejas y contentamientos*.

Creemos que es importante estudiar la poesía escrita en los sesenta para conocer y entender las formas poéticas de una década importante para el Perú, en su proceso histórico cultural. La poesía de esta época ha sido poco estudiada, estudiarla supone aportar al corpus de nuestras literaturas, en su complejidad y diversidad. En ese sentido esta tesis propone:

1. Afianzar el corpus poético peruano al valorar a Marco Martos, por su aporte a la poesía peruana, con un lenguaje crítico e innovador que se caracteriza y singulariza por sus formas propias de expresión.
2. Reflexionar sobre los patrones fijos que correlacionan la obra poética con su tiempo y así forjar una conciencia sobre la poesía como medio de expresión de una sociedad.

3. Para sentar las bases de una tradición y conservar las huellas literarias de nuestro pasado artístico-literario e intelectual.

Hay tres objetivos generales que se plantean en este trabajo de investigación:

1. Analizar la pertinencia de la retórica general textual como método de interpretación del discurso poético, e iniciar la comprensión de su cosmovisión a través de los campos retóricos, propuestos por Stefano Arduini.

2. Identificar los elementos de la poesía coloquial y el tono conversacional de la obra, partir de los campos figurativos y las técnicas argumentativas.

3. Hallar las estructuras expresivas que unen el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano a través de las figuras retóricas y las *metáforas de la vida cotidiana*

Las metas a las que se pretenden llegar con la presente investigación son:

1. Afianzar la pertinencia de la retórica general textual como método de análisis del discurso poético, estableciéndola como una herramienta óptima para la comprensión de la cosmovisión a través de los campos retóricos.

2. Señalar como el lenguaje de la vida cotidiana se integra a la práctica del discurso coloquial a través del uso de las técnicas argumentativas y los campos figurativos, validándolas como herramientas de verificación.

3. Comprobar como la propuesta de las *metáforas de la vida cotidiana*, de Lakoff y Johnson, mejora la comprensión de la pragmática (discurso) poética en la obra.

Al finalizar el trabajo de investigación se espera obtener los siguientes resultados:

1. Consolidar en el canon poético peruano a Marco Martos por su valioso aporte a la lírica nacional, al introducir nuevas técnicas y crear nuevos estilos de hacer poesía.

2. Aportar en la constante revisión del corpus poético peruano, reforzando la valoración de la poesía escrita en la década del 60. Ampliando y afianzando así el canon de la poesía peruana.

3. Incentivar más investigaciones sobre la obra poética de Marco Martos.

Como mencionamos, nuestra propuesta de investigación parte de un análisis retórico-argumentativo, de la retórica general textual. Explicitar una metodología de interpretación es para nosotros un acto que manifiesta que en nuestra lectura «realizaremos» solo una de las posibilidades significativas del texto, pues no somos poseedores de un sentido completo, sino de aquel que surge de nuestro diálogo con él. Por ello, analizaremos cuatro poemas, los cuales, creemos, son los idóneos para nuestro diálogo y comprensión del sentido que nos significa el poemario. Estos son: Casti connubi, A duras penas, Carta a Nausícaa y Contra Biaba.

El procedimiento metodológico será el siguiente: se realizará el análisis en base a la propuesta de Arduini de lo que llamó campo retórico y campos figurativos. Comenzaremos por el análisis del contexto del periodo estudiado, que es el campo retórico. Por ello, y por una cuestión estética que no afecte el libre discurrir de nuestra dinámica conversacional del primer capítulo, se desarrollará el planteamiento teórico metodológico en el segundo capítulo de esta tesis. En tercer capítulo usaremos la teoría metodológica planteada en el anterior segmento por ello se hará análisis de los dos primeros poemas de acuerdo a los campos figurativos, los interlocutores y la fragmentación del texto argumentativo, se hará uso de la técnica argumentativa planteada por Chair Perelman. Finalmente, en los dos últimos poemas veremos la propuesta teórica de la metáfora de la vida cotidiana según el planteamiento de Lakoff y Johnson, explicaremos cómo la metáfora no sólo es un aspecto formal del lenguaje poético, sino que también nos permite estructurar conceptos a partir de otros conceptos. Se hará un análisis cualitativo de los poemas, siendo el esquema de trabajo el siguiente: El campo figurativo y las figuras retóricas, las metáforas, los interlocutores, las técnicas argumentativas, la cosmovisión o visión de mundo, y por último un análisis interdiscursivo con otro poema del autor.

Con este estudio también se tiene la humilde pretensión rendir homenaje en vida al profesor, Marco Gerardo Martos Carrera, aquel docente que nos instó siempre en los talleres de poesía a mantener el espíritu creativo para seguir nuestros sueños y metas con el mismo tesón, las mismas ganas y deseos de aprender tal como él lo hizo en sus momentos de estudiante en el histórico Patio de Letras de la Casona de San Marcos. Agradezco al maestro Hildebrando Pérez por su generosa y paciente asesoría, al profesor Camilo Fernández por su colaboración teórica, a los profesores de literatura por sus enseñanzas, a mis amigos por sus valiosos comentarios y a mi familia por su generosa confianza. Espero que, culminado el presente trabajo científico, se haya logrado realizar satisfactoriamente las metas trazadas expuestas en esta introducción, deseando que lo expuesto sea un aporte al diálogo y no su conclusión.

## PRIMER CAPÍTULO

### **CAMPO RETÓRICO EN *CUADERNO DE QUEJAS Y CONTENTAMIENTOS***

Toda investigación literaria debe dialogar con trabajos desarrollados con anterioridad por otros investigadores de nuestra literatura. La razón es que todas las ideas originales surgen a partir del diálogo con sus predecesoras. El presente trabajo investigativo pretende no ser la excepción a la norma, por ello, toma en cuenta los diferentes vasos comunicantes que vinculan el poemario de Marco Martos, así como los elementos teóricos y estilísticos más relevantes en torno a su poesía. Es por ello que a partir del concepto de *campo retórico* siguiendo el marco teórico propuesto por Stefano Arduini, veremos las influencias literarias, culturales, ideológicas, políticas y sociales de la generación poética en donde principia la escritura del poemario.

En consecuencia, en el presente capítulo abordaremos los límites del campo artístico-literario en la cosmovisión social de la década del 60. En cuyo ámbito participaron tanto el receptor crítico como el autor-creador y la obra en sí, cada uno apostando su capital simbólico ya sea para la preservación, renovación y dinamización del campo literario, considerando que en este tiempo las



relaciones entre los campos político, social, económico, intelectual, artístico literario, eran claramente estrechas y muchos de los participantes se movilizaron en las mismas esferas.

Para empezar señalaremos que Stefano Arduini toma como base el concepto de *campo retórico*<sup>3</sup>. De la distinción hecha por Albaladejo entre *campo retórico* y *hecho retórico*. El *hecho retórico* es el acontecimiento en el que se produce el texto retórico, que es su núcleo fundamental. Incluye todos los factores que hacen posible su existencia, como el destinatario, el referente (seres, estados, acciones, procesos que forman parte del conjunto referencial) y el contexto (elementos externos). El *texto retórico*, en cambio, es la puerta en acto del discurso por obra de la ejecución lingüística del orador. Consta de dos partes: *res* (significado) y *verba* (significante)<sup>4</sup>.

Como hemos visto el *campo retórico* es algo más amplio de lo que hemos definido como hecho retórico, ya que en el campo no incluye solamente los hechos retóricos actualizables sino también los no actualizables. Por lo tanto, la operación de la *inventio* cobra un rol fundamental en tanto selectora de los aspectos referenciales que ofrece a su disposición. Incluye entonces la proyección diacrónica de lo que sincrónicamente acompaña a la producción del discurso retórico. Para sintetizar diremos que es «la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y las culturas»<sup>5</sup>. Es el depósito dinámico de los conocimientos culturales del que se nutre cada individuo y el substrato fundamental para la posibilidad comunicativa. De aquí se desprende la relación de la actividad interpretativa con esta categoría. Digamos que el *campo retórico* es como el horizonte virtual dentro del cual se legitima una interpretación válida, ya que este define los límites comunicativos de una cultura<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia. Universidad de Murcia, 2000, p 43.

<sup>4</sup> Ídem. p. 45.

<sup>5</sup> Ídem. p. 47.

<sup>6</sup> El concepto de enciclopedia desarrollado por Eco, por ejemplo, incide en las diferencias semánticas que produce la distinta contextualización de un término. Así, el semema ballena en el interior de un contexto medieval occidental tendrá diferentes propiedades que las que obtendría en un manual científico moderno.

Como todo texto que se realiza dentro de un *hecho retórico*, este tiene la posibilidad de ser activado como en el interior de un *campo retórico*; esto permite que una interpretación no sea del todo arbitraria. De este modo los textos no son vistos como unidades portadoras de una verdad sino como una de las posibles actualizaciones del *campo retórico*. Existen campos muy generales como el de la «*cultura occidental*» o la «*La exigencias comunicativas*». Es el caso de «el gobierno de Odría entre 1948 y 1956.» para comprender la novela «*Conversación en la catedral*» o el de «La generación del 27» para interpretar «*Bodas de sangre*» de Federico García Lorca. Para el proceso de nuestra investigación proponemos el campo de «la década del 60» o «la generación del 60» y dentro de ellos los subcampos: Político, económico y social; el campo intelectual; y el campo literario. Y con ello, buscamos entender el proceso de recepción crítica del libro *Cuaderno de quejas y contentamientos*.

### **1.1 Campo político económico y social. La disidencia**

Luego de la segunda guerra mundial, en el campo político en los años sesenta se manifestó con claridad la estructuración de dos paradigmáticas políticas abiertamente antagónicas: la de los Estados Unidos y la de la Unión Soviética, cada una de ellas con su visión ideológica que fue extendida hacia todo el mundo: una visión capitalista y otra socialista. La confrontación llamada «guerra fría» sumada a la gran tensión producida por la crisis de los misiles en 1962 y sus consecuencias psicológicas y sociales otorgaron la identidad y relevancia necesaria a «“la década del 60”» como para que generaciones posteriores se refieran a ella determinadamente como un periodo decisivo, pues después de la traumática experiencia de los ataques nucleares de 1945, «por primera vez en la historia apareció en el imaginario colectivo de la humanidad, la posibilidad no religiosa ni mítica del fin total» (Posas H. 2001:170).

Estando inmersos en esta bipolaridad<sup>7</sup>, surge la Revolución Cubana que representó otro punto de quiebre y un hito en la historia de América, protagonizando un nuevo paradigma en el siglo XX. Fue su política disidente la que en realidad tuvo un rol importante en el periodo para el desenvolvimiento del pensamiento americano. Ella puso en un primer plano el debate sobre el imperialismo, despertando «sentimientos que habían venido adormeciéndose desde 1933» (Halperin 1990:545); y su espíritu revolucionario, al lado del de la guerra en el vietnam y los procesos de descolonización en África, fue uno de los detonantes de los movimientos estudiantiles, obreros, feministas, pacifistas, insatisfechos con las guerras y el sistema de dominación opresor (Gilman 2003:38). Estas ideas políticas, hicieron su ingreso a varios países como modelo inspirador de reformas, en algunos casos y, en otros, como amenaza que debía ser erradicada mediante la represión<sup>8</sup>. En esa confusión, la Universidad, como institución académica intelectual, cumplió una función importante, fue la matriz que cultivaba a los «nuevos hombres», y por eso diferentes gobiernos, al verla cada vez más comprometida con la coyuntura, la consideraron foco de ideas subversivas por lo que adoptaron medidas controlistas para acallarlas. Estaba claro que no podía darse fuerza a las ideas revolucionarias sin entrar en el campo político.

Los más jóvenes eran los recién llegados al campo político, tenían menos capital (experiencia, lenguaje, habilidad, astucia), razón por la cual una de las vías lógicas era que se inclinaran hacia estrategias de subversión: la disidencia, el término se aplica para designar a los opositores de una ideología dominante, aunque en algunos casos, el «disidente» era un ex partidario del régimen que pasa a criticar. Al utilizarse este término de manera colectiva, se incluye al conjunto de personas disidentes de una sociedad

---

<sup>7</sup> En cuanto a la visión dualista del mundo: por un lado, los Estados Unidos, y por otro, la Unión Soviética, los cuales había llegado a efectuar violentas formas de imposición ideológica. Pozas explica como acaeció la diversificación tras la crisis de los regímenes oligárquicos y coloniales, pues las nuevas políticas ya no cabían la denominación «comunista» y «democrático»: «los más importantes desgarramientos que dieron origen a la multipolaridad mundial fueron protagonizados, en el bloque socialista, por la República Popular China y sus diferencias con la URSS» (Pozas H. 2001:176).

<sup>8</sup> En ese contexto se realizan las protestas contra la guerra de Vietnam. En los Estados Unidos y en otros países del mundo; el Mayo de 68, en Francia; el movimiento del 1968, en México, entre otros.

determinada o alguno de sus ámbitos, aunque no lo hagan necesariamente desde el mismo punto de vista y por tanto no constituyan una fuerza homogénea.

El paradigma de los disidentes era Cuba, la isla caribeña rebelde, la imagen de la naciente República rebelde que recibió en su seno el apoyo indómito del personaje que luego se transformaría en un icono del espíritu libertario: Ernesto «Che» Guevara. El argentino era, entonces un agente social en un mundo en proceso de una gran transformación, motivo por el cual comenzó a cuestionar la legitimidad de las instituciones del opresor sistema político. Los jóvenes disidentes pasaron de ser «hombres de la cultura», situados en el marco de la historia, a tratar de ser «hombre políticos», al inscribir su acción a la realidad; es decir, se consideraban una especie de «intelectuales colonizados», en busca de su independencia, pues se dieron cuenta de que «no se prueba la nación con la cultura, sino se manifiesta en la lucha que realiza el pueblo contra las fuerzas de ocupación. (Fanon 2007:178)

En ese sentido, la efervescencia de la actitud crítica, rebelde y transformadora repercutió en el campo literario, cuyos agentes comenzaron o bien a movilizarse en las canteras del campo político bien a asediarlo desde la literatura con una obstinada crítica a la propia realidad circundante. Así, Javier Heraud, cuando paso a ser el «poeta guerrillero» y su muerte coronó la objetivación de su utopía revolucionaria, se erigió en el disidente político de mayor capital simbólico en el campo literario del 60; sumándose luego a él, Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza, mientras tanto, otros poetas de la misma calidad artística literaria pasaron desapercibidos como el caso de Luis Hernández o César Calvo.

Por otro lado, el campo económico también respondió a la perspectiva política dualista que atravesaba el occidente, pues fue posible asistir a la confrontación de dos modelos económicos muy distintos: uno capitalista y otro socialista, uno desarrollista y otro redistributivo, siendo uno de los puntos clave de debate el fenómeno de la industrialización, la cual tras la segunda guerra mundial, habría cobrado relevancia llegando a simbolizar, en muchos sentidos,

el «progreso, la independencia económica y la modernización» (Parodi 2007:30), pero la industrialización en el occidente solo daba beneficio a la clase dominante, en oposición al modelo económico capitalista de desarrollo, la Unión Soviética planteo un modelo donde el Estado establece controlar todos los medios de producción e industrialización.

En el campo económico peruano, desde la mitad de siglo, la alianza que se había formado entre las elites criollas y el capital norteamericano, en el gobierno del General Manuel. A. Odría, se halló debilitada, entre otros factores, por el surgimiento de nuevos grupos sociales -los migrantes y la pequeña burguesía- y una estratificación social más compleja producto del centralismo en el proceso de industrialización y la necesidad de mano de obra barata (Parodi 2007: 73). Los partidos políticos de entonces (APRA, Acción Popular, Unión Nacional Odríista) a puertas de los procesos electorales del 62 lucharon internamente por alcanzar el poder, venciendo Acción Popular con su líder Fernando Belaunde Terry, quien desarrollo un modelo económico capitalista regulador y gobernó basándose en un plan económico llamado «Industrialización por Sustitución de Importaciones» (ISI) con una intensa participación del Estado, desplazando así al modelo dependiente primario exportador, de reducida intervención estatal.

En el gobierno de Belaunde Terry se inició el proyecto de Ley de Reforma Agraria, pero fue el general Juan Velasco Alvarado quien lo consolidaría así como también al plan económico ISI, pues ambicionaba «una transformación profunda de la economía y la sociedad peruana, que debía lograr la diversificación y maduración de la primera y la integración completa de la segunda» (Halperin 1990: 619). La creencia en la concreción de esta «esperanza» lo erigió como un «reformista» y/o «nacionalista», conductor de una revolución nacional: popular, antioligárquica y desarrollista (Sánchez J. M. 2002:28). Evidentemente, estas reformas representaron una amenaza al «sosegado orden» de la progresiva sociedad «civilizada», y a su vez significo para los grupos populares emergentes una oportunidad económica y una transformación en el nivel de identidad, un intento de fortalecimiento de la independencia nacional, pese a estar a cargo de un régimen político paradójico

que oscilaba entre la subversión y la institucionalización (Sánchez J. M. 2002:34).

Las resonancias de estos sucesos del campo político, económico y del campo social, fueron significativas para los intelectuales del campo literario. Según Cornejo Polar, la «emergencia popular de los años 60 impactó con fuerza en la conciencia del grupo productor de literatura y suscitó la certeza de que la historia estaba siendo removida precisamente por quienes quedaban al margen del espacio literario» (1990:206), lo cual fue una motivación para la atención de la voz coloquial y eventualmente su inserción en la poesía tradicionalmente comprendida como «alta cultura» (Cfr. Quijano 1999:39). Sin embargo, como es lógico pensar, dichos fenómenos no son necesariamente el único motivo de la renovación estética de los años 60, sino que por el contrario, ello responde en gran medida al espíritu iconoclasta de los disidentes y los movimientos contraculturales internacionales que siguieron.

En ese sentido la renovación estética-formal, producida en el Perú emblemáticamente a partir de *Comentarios reales* (1964) de Antonio Cisneros, se inspiró en la audacia creadora de los movimientos contraculturales (ingleses y americanos), bohemios y buscadores de experiencias nuevas, «disconformes» que, dentro del campo social asediados por la razón de la burguesía capitalista, intentaron alterar desde su marginalidad, con sus ideas aspiraciones y sueños psicodélicos de un mundo dominado por el amor y la libertad, la lógica de las instituciones sociales conservadoras para afirmar su «propia e irrepetible diferencia individual» y fundar un mundo con su propio rostro, cuyas leyes aflorase directamente de su peculiar voluntad (Savater 1989:11)

Así es que en el amplio campo social, tras la radicalización de la actitud disidente propiamente dicha, esta supuso a los nuevos disidentes revolucionarios en una incipiente rebeldía. De tal modo que en el propio seno de los movimientos estudiantiles y paralelamente a ellos surgieron nuevas disidencias, aún más rebeldes e innovadoras, extremando una actitud pacifista liberal y de mayor repercusión en el ámbito artístico: de los movimientos

contraculturales (hippies, rockeros, punks)<sup>9</sup>, quienes desde ese momento se convirtieron en la mayor resistencia, ya que con su espíritu disconforme y su instinto dionisiaco podían enfrentar la desnaturalización y la alienación de su imaginación absorbida por las promesas de la razón y el progreso, alimentada por el confort de la abundancia industrial que les daba la ciencia, debilitando su racionalidad de la protesta.

A fines de los sesenta, el filósofo Augusto Salazar Bondy definía tal manifestación social de la siguiente manera:

Dentro del universo de una sociedad global y su cultura, las subculturas corresponden a grupos humanos diferenciados (clases, etnias, sectores de bajos ingresos, etc.). La idea de subcultura se formula como contra-cultura cuando se destaca como característica de una determinada subcultura la recusación de valores y el sistema de la sociedad global, de la cultura «cultura» que corresponde a la conciencia y los intereses de los grupos dominantes (1972:23)

Interesante definición puesto que encontramos en ella la confluencia hasta de tres sentidos de «cultura» (v. Sobrevilla 1996:15-17): en sentido antropológico, diferencia una «subcultura» como un grupo humano dentro de una cultura global (uno mismo es la cultura); luego, en sentido axiológico, comprende que la «subcultura» se individualiza aún más al revestirse de un ánimo iconoclasta, como «contra-cultura», por rechazar la autoridad de las normas, los valores y los modelos del sistema; y, por último concluye puntualizando su inserción dentro de un juego de poder entre los dominantes y los marginados, donde la «contra-cultura» se opone a la cultura «cultura» y hegemónica, Salazar Bondy comprende el término como algo no inherente a una sola realidad social ni a una sola época. En este sentido, la

---

<sup>9</sup> «Para algunos sectores de la izquierda dogmática (estos) eran víctimas enajenadas del imperialismo cultural yanqui» (Quiroz Trejo 2008:129), individuos apolíticos, Herbert Marcuse, «el filósofo de rebelión juvenil», no obstante, considero a ambas manifestaciones juveniles como un todo, puesto que «espíritu de protesta e inconforme» los unificaba frente a un mismo sistema dominante opresor (Biagi 2006:304-307). Se estaba asistiendo a una interesante construcción de la imagen del disidente cuestionador y rebelde, que transitaría como una oleada por todas las esferas de la cultura.

«contracultura» se manifiesta dentro del campo social como un indicador de la conciencia crítica, de libertad a contracorriente de las instituciones y por ello tiene sus raíces en el romanticismo, la bohemia del siglo XIX e incluso en anteriores manifestaciones de diversa índole<sup>10</sup>.

Anteriormente en 1956, el icono de la *generación beat*, Allen Ginsberg en diálogo con su macrocosmo social publicaría *Holl (Aullido)*, el grito simbólico de la generación inmersa en un tiempo de locura, ofuscación e indiferencia. Consciente de que los medios controlan la cultura, libero su voz para desplegar una poesía que alentara la vida casi sepultada por el capitalismo deshumanizante. Por la misma vía, en 1957, Jack Kerouac, publico *On the road* (En el camino, novela escrita entre 1948 y 1951), donde exponía a los jóvenes una forma de caminar por el mundo, con una perspectiva romántica y bohemia de la vida, «liberadora». Al lado de otros escritores, ambos mostraron atracción a la filosofía oriental, las drogas y la libertad sexual como alternativas para trazar su espíritu inconforme contra la racionalidad instrumental del capitalismo y la moralidad de una sociedad conservadora, inspirando con ello a los movimientos contraculturales del sesenta (undergroup), a los hippies y a la liberación femenina.

En ese mismo sentido, el movimiento hippie estadounidense, creo un gran revuelo con la proclamación de su amor libre, su pacifismo, su antiautoritarismo, su uso de alucinógenos LSD y otras drogas. Su modo de sentir profundiza, «la identificación con la tradición anarquista, el retorno a una comunidad íntima, el rechazo de la tecnología y de la ética materialista, la búsqueda de realidades diferentes y no racionales» (Melville 1980:92). No era la expresión de una «irracionalidad», sino de una racionalidad alternativa, instintiva, muestra en su real aspecto a la psicodelia para renovar al mundo<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Véase el artículo de «subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?» de Tania Arce Cortez, donde se da una amplia revisión del término. Contrapone perspectivas de la Escuela de Chicago, el de Birguigham Centre for Comtemporary Cultural Studies, Sociología francesa, la antropología ibérica, latinoamericana, entre otros. Concluye que el termino homogenizador y que deshumaniza los sectores heterogéneos de jóvenes (2008:257-271)

<sup>11</sup> Explica Roszak que la «revolución psicodélica» se remitía a un sencillo silogismo «cambia el modelo de conciencia predominante y cambiaras al mundo, el uso de la droga *ex opere operato* cambia el modo dominante de conciencia; por tanto; universalizaremos el uso de la



Sin embargo, su deseo de ganar una libertad espiritual peligraba si se convertía en una degeneración dionisiaca, en un nihilismo demencial, lo cual fue captada por los sistemas de poder y los gobiernos autoritarios. Y es así que en el año de 1968, desde el seno de las industrias cinematográficas, comenzó la caída de la revolucionaria simbología psicodélica convirtiéndola en fetiche y al mismo tiempo en amenaza.

Por ejemplo, en cuanto al campo de la cultura de masas, en lo cinematográfico, antes de la década del 60, la vehemencia juvenil estaba siendo expuesta en películas como *The wild one* (1953), presentándola como un extravió, inconsciente de todo límite, vinculada con lo lumpen y el camino sin sentido<sup>12</sup>. Tras el surgimiento de los movimientos contraculturales, la gran publicidad que se dio al uso de LSD y la cultura hippie se mostró en películas como *Skidoo* (Otto Preminger, 1968), *Head* (Bob Rafelson, 1968), al mismo tiempo hubo una contra propaganda en *LSD: Trip or Trap!* (Sid Davis, 1968); aunque ya cerrando la década, *Easy rider* (Denis Hopper, 1969) no presenta a las drogas como un vicio depravador sino como un elemento conforme a la rebeldía juvenil, nuevamente como en las primeras películas citadas, la juventud rebelde se extraviaba en el camino de la confusión.

En aquel contexto la tergiversación fue nutrida desde los medios de comunicación masivos que truncaban las aspiraciones de los jóvenes al mal informarlos con su fraudulenta publicidad y al manipular su imagen poniendo en riesgo su curiosa espiritualidad (Roszak 1981:52-75). Entonces, el esfuerzo crítico y liberador de los movimientos contraculturales poco a poco fue distorsionado, pasando a ser, en sentido antropológico, de la marca de una «cultura de la adolescencia» a una representación de cierta barbarie en oposición a la «civilización», «...una cultura tan radicalmente desafiada o desafecta de principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, que a muchos no les parece siquiera una cultura sino que va adquiriendo la

---

droga y cambiaremos al mundo». En arte esto contribuyó a la construcción de un nuevo barroco (Britto 1991: 82-83).

<sup>12</sup> El camino era una metáfora bastante significativa en estas películas, pues no representaban ningún tipo de deseo de realización, sino una desilusión, una «transición incierta»: la marginación y el caos.

alarmante apariencia de una invasión bárbara» (Roszak 1981:57). Y así la impetuosa rebeldía juvenil estaba siendo reducida a la expresión de una estereotipada fisonomía: el lado más autodestructivo convertido en cliché; en las conciencias de los espectadores se creó el estigma del hombre intrascendente e inmaduro: un rebelde sin objetivos; y el joven disidente más desinteresado o trasgresor fue dominando<sup>13</sup>. La figura de Bob Dylan en el 97 besando la mano del papa Juan Pablo II, refleja muy bien como terminan las aventuras juveniles rebeldes de la mentalidad burguesa. Como es obvio, volviendo a las manos de los que simbolizan el sistema dominante.

Bob Dylan, en el ámbito musical marcaba toda una época con su música social. Dentro de la carrera artística de Dylan, se puede decir que inicio temas estrictamente acústicos, luego conecto con el auge del hipismo y sus macro festivales como Woodstok (1969). En el plano artístico musical, en los sesenta se expresa a través de letras sociales y un sonido que con Dylan vendría a llamarse Folk-Rock, o Countri-Rock. El trayecto del hipismo se puede ver reflejado en el trayecto de Dylan y la vuelta de la oveja descarriada al redil del poder (mercado- catolicismo). Una gran crítica al movimiento hippie, provenía de los grupos marxista, la calificación era de juventud rebelde con ideología pequeñoburguesa. Por arriba las cabezas más visibles, eran los integrantes de míticas bandas de rock que buscaban el triunfo y el dinero como casi todo el mundo y por abajo, una masa de juventud que buscaba pasárselo bien al compás de una determinada forma de vestir y unos comportamientos, que si bien rompían con los moldes de sus padres, no iban mucho más allá en la crítica socioeconómica. Era una moda más; por lo tanto no había un rechazo profundo al sistema, sino a la parte superficial en que éste se expresaba. Era

---

<sup>13</sup> En palabras del investigador Husseyn, «la mercantilización del arte concluye con la esterilización de las mercancías» (2006:50), vendida como puro entretenimiento, peor aún, como genuina cultura popular (2006:55). Luis Britto García precisa: «... a veces, el propio sistema asume el papel de crear y dirigir la cultura del subgrupo disidente, a fin de dotarlo de una personalidad por lo menos manejable y rentable. /en tales casos, la subcultura del sector marginado es mediatizada por el sector marginante. Lejos de ser afirmación de la diferencia y factor de oposición a lo establecido, termina por consistir en un conjunto de satisfacciones sustitutivas, mediante las cuales el marginado suaviza su desacuerdo con la cultura oficial en última instancia, halla posible su funcionamiento dentro de ella. La subcultura de la disidencia es transformada en subcultura de consumo» (1991:24)

como señalar los males sin apuntar salidas, o agarrarse a falsas soluciones. Por lo que al final venía a ser: «Hacer lo mismo con distinta imagen».

En ese sentido, los jóvenes fueron encasillados en su genialidad por la sociedad cuando en lo que en realidad querían era su libertad. Pese a todo ello, los movimientos contraculturales llegaron a personificar la resistencia vital a las imposiciones de un sistema político económico que confrontaba maniqueamente al capitalismo con el socialismo. No se alineaban con ningún modelo, y por eso bien podría decirse de ellos lo que Roszak afirmaba sobre Ginberg: que su propuesta no se inspiraba en Marx, sino coincidía con el radicalismo del éxtasis de Blake (1981:141). Ellos encarnaron en la vida misma las particularidades de los precursores de la «Generación Beat»: representaron una fundamental desafiliación del círculo oficial; expresaron a través de su cuerpo la necesidad de una comunidad sin límites, la alegría y el amor contra la amenaza de la aniquilación nuclear; trascendieron en nivel de la ideología para arribar al nivel de la conciencia a través de la exploración de sus potencias no intelectuales.

Lo curioso de su disidencia es que no muestra la dinamicidad e interrelación existente entre los campos dentro del macrocosmos social: antes de confrontar al campo económico y político recibieron de la *Generación Beat* lecciones de libertad y espontaneidad, el sentido del juego, el hedonismo, y luego le devolvieron al campo artístico todo ello transformado e intensificado: el instinto de subversión, fugacidad y fragmentación; el refinamiento de lidiar con la novedad; la dignidad, la ética para desestabilizar lo considerado opresor (el machismo, la industria mediática, la política conservadora); el impulso hacia una transformación de la vida cotidiana; la penetración de la fiesta dionisiaca como resistencia a la sofocación de la razón y los instintos; y sobretodo, la naturaleza de la calle como el locus para la expresión de la creatividad y la libertad.

Este último fue, pues el legado simbólico para las generaciones posteriores. La calle no era solamente el lugar de la resistencia y la protesta (Cfr. Castillo T. 2008:71), perspectiva que compartían con los activistas políticos y los

movimientos estudiantiles sino que también otro rostro más atractivo y sustancioso: era el espacio de la libertad, porque la calle es de todos y de nadie. El verano de 1967, sobre el césped del Golden Gate Park de San Francisco, lo probó: acaeció el primer *Be-in* de miles de hippies, el cual, al lado de los tres días de rock del festival de Woodstock, expuso el significado del arte y la comunión al aire libre: la calle era para ellos el lugar de la congregación fraternal, del encuentro heterogéneo y la pluralidad variopinta; era también el lugar para obtener nuevos conocimientos y afirmar una nueva forma de relacionarse con el mundo.

El espacio de la calle les permito verse entre sí en una interesante horizontalidad, fuera de los lugares «cerrados» como en las instituciones y más cerca del prójimo. La calle era el espacio de la manifestación, del acontecimiento: el escenario, donde todo puede pasar. También era la zona en que el sol, el aire y los arboles estaban más próximo a ellos, la naturaleza. Y más aún la calle era el camino, el territorio del movimiento, del paseo y de la diversión: lo transitorio. Podía incluso entenderse que la calle significo para los que se alineaban en los movimientos contraculturales un fragmento de un rito de paso. Los jóvenes abandonaban sus hogares negando ser los hijos consentidos de la clase media, para situarse en un estado de no ser, en busca de una autodefinition, un encuentro consigo mismos. En ese sentido fuera de la casa (la comunidad familiar), la calle, aun siendo un espacio de libertad, era también peligrosa, puesto que si bien los jóvenes podían lograr el encuentro deseado también podían obtener situaciones traumáticas. La diferencia está en que ellos mismos, entre sí, realizaron su propio rito, con flores, arte, drogas y rock como expresión de un hedonismo narcisista, pues no buscaban incorporarse a las instituciones, sino alimentar una formación continua, en movimiento continuo.

Todo lo mencionado dota a los jóvenes del sesenta de una fuerte personalidad que ha trascendido su década, pues además fueron testigos de los sucesos que suscitaron en la humanidad el sentimiento de ser testigos de verdaderas revoluciones, por eso pensamos que fue la época de los grandes cambios al parecer la más importante del siglo XX. Pozas Horcasitas menciona

tres acontecimientos significativos: en primer lugar la ampliación del horizonte geográfico vigente en la humanidad (la carrera espacial); en segundo lugar, la revolución informática que transformo radicalmente las nociones de tiempo y espacio (con el desarrollo de los microchips a partir de 1970); en tercer lugar, el fin del viejo orden colonial y el principio de un nuevo orden internacional (la crisis oligárquicas y el origen de los populismo) (2001:175).

Nuestro país también experimentó todo aquello, en el campo literario influyeron las incidencias del campo político y el campo económico, la Revolución Cubana y la confrontación de los sistemas. Es importante señalar que a principios del sesenta los poetas peruanos fueron más intelectuales que artistas, lo cual no significaba que no fueran artistas. Desarrollaron un profundo sentimiento de fraternidad (Araujo 1985:87-88), perseguían los mismos ideales, reunidos en la casona sanmarquina, hablando del amor, de la vida y la libertad (Araujo 2000:16). Del mismo modo, la metáfora de la calle no les fue ajena; no obstante, para estos, en su mayoría, más que ser el lugar de la bohemia o de la expresión de una rebeldía contracultural, significó la apertura a la democratización de la cultura: «estos poetas estaban motivados por alcanzar audiencia entre los sectores mayoritarios, por hacer llegar la poesía a las masas y devolverle al pueblo el arte de la palabra; para ello emplearon afiches, el disco (canciones), el volante, el recital al aire libre. Actuaron en sindicatos, universidades de todo el país, grupos de trabajadores asociaciones, instituciones, escuelas» (Araujo 2000:17). Sin embargo, también se entregaron a la diversión y muchos de ellos se echaron a rodar por el sendero, como en el famoso «platero», el Ford rojo *coupe* del 32 que tenía Arturo Corcuera. En esas travesías marcadas por la poesía y las noches de bohemia también participaría Marco Martos quien dio una perspectiva única de la calle, en consonancia de la rebeldía creadora de los movimientos contraculturales, demostrando una sensibilidad particular proyectada en las calles y sus transeúntes.

La inspiración del autor de *Cuaderno de quejas y contentamientos* se nutrió, de las novedades desarrolladas en el campo científico que impactaron en el imaginario del campo social. Recordemos que el *Sputnik-1*, lanzado el 4 de octubre de 1957 fue el comienzo hacia la carrera espacial que la Unión

Soviética iniciaría con los Estados Unidos de América, el cual en 1969 llegaría a la Luna en el Apolo XI, siendo el astronauta Neil Armstrong el primer hombre en pisar el espacio lunar. Entonces se inauguraron instrumentos y centros de investigación, como la Administración Nacional de Aeronáutica y el Espacio (NASA); el observatorio Europeo del Sur (ESO). Ante ello, Martos fue desarrollando sus inquietudes por la tecnología e instrumentos modernos, como el telescopio irónicamente usado para espiar a la pareja en la vida cotidiana. Así el poeta definió su estética, cuya armonía se relacionó con la ironía y la disidencia.

## **1.2 Campo intelectual. El perfil del intelectual**

El concepto de campo intelectual marca un punto de quiebre en la moderna investigación cultural. Fue acuñado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu a partir de un vasto programa de investigaciones diseñado en los años 60', para establecer los límites de un proyecto creador en el campo intelectual. Es necesario examinar la relación existente entre el autor y su obra, así como también es preciso comprender su dinámica dentro del macrocosmo social que lo sostiene, ya que ambos son participes de las relaciones sociales en las que se efectúa «la creación como la comunicación» en «la estructura del campo intelectual» (Bourdieu 2002:91) conocer los límites, pues, es útil para penetrar en la lógica de la recepción de la obra de arte, la cual, una vez entregada a los lectores, entra en un sistema de fuerzas, donde cada uno de ellas, determinadas por su pertenencia y posición en el campo intelectual, negocia su capital simbólico (sus saberes y su legitimidad)<sup>14</sup>.

Precisaremos, en el primer lugar, que un intelectual es un agente situado histórica y socialmente dentro de su urbe, inserto en un campo académico

---

<sup>14</sup> La estructura dinámica del campo intelectual no es más que un sistema de interacciones entre pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, con sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, el ser y su función, por su posición en esta estructura y por la autoridad, más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción ejercen o pretenden ejercer sobre el público, apuesta, y en cierta medida árbitro, de la competencia, la consagración y la legitimidad intelectual » (Bourdieu 2002:31).

especifico. Para él, «existir, en este sistema de relaciones simbólicas que integra el campo intelectual, es ser conocido y reconocido en marcas de distinción (de una manera, un estilo, una especialidad)» (Bourdieu 2002: 27); y aunque se posicione en la disidencia, «esta coaccionado a reconocer los valores «intelectuales» en su combate contra dichos valores» (Bourdieu 2010:187); incluso más de este modo, es por ello «alguien que puede actuar a distancia transformando las visiones del mundo y las prácticas cotidianas (2010:264).

A inicios de la década del 60, el debate en torno a la definición del intelectual se basó en la tensión creada por la relación política-cultura-poder, y a partir de ella, se comenzó a discutir sobre los alcances de la intelectualidad latinoamericana, en momento en que el continente ganaba visibilidad en el mundo gracias a la Revolución Cubana y al fenómeno del Boom. Así por ejemplo, en la representativa revista Casa de las Américas -institución trascendente para la identificación del intelectual latinoamericano-, Paul Bazán, economista marxista, hizo una distinción significativa, para aquel entonces, entre lo que representaba ser un «trabajador del intelecto» frente a lo que era ser un «intelectual», puntualizando la identidad del primero con el especialista, el administrador o el técnico, caracterizado por su visión agnóstica de los fines en sí mismos y por abstenerse de hacer «juicios de valor» sobre la realidad histórica, con el pretexto de la supuesta «neutralidad ética» favoreciendo al statu quo, frente a este, definió al «intelectual» por su adhesión a un humanismo comprometido con la capacidad de interrelacionar la política, la economía, la ciencia y el arte como partes de una totalidad global del proceso histórico; por ser en esencia un «crítico social», preceptor de un escepticismo de los valores y juicios éticos, generador de conciencia y de problemas, vocero de las fuerzas progresistas hacia un orden social más humano y racional (1961:14-21)<sup>15</sup>. En otras palabras, el compromiso con su sociedad debía ser manifestado de manera seria y activa por «el intelectual».

---

<sup>15</sup> Halperin Donghi, en 1980, haría otra distinción entre el «literato» y el «el cientista social», en relación a la tensión acrecentada desde los sesenta entre una praxis disciplinaria y una praxis política (1980:18)

Los espacios donde se perfiló claramente el papel del intelectual fueron los congresos y coloquios. La Habana fue un centro de congregación trascendente ya que era el foco de la rebeldía cubana, como afirmó Gilman, la peregrinación hacia allá era un ritual para ingresar a la comunidad intelectual latinoamericana de mayor capital; y más aún la pertenecía a la izquierda se convirtió en un elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual (Gilman 2003:23). De este modo, «la metástasis creciente de la lógica instrumental de la política tuvo importantes efectos sobre la producción literaria y la justificación de la producción en términos políticos-ideológicos y sobre los avatares del trabajo intelectual» (Gilman 2003:29)<sup>16</sup>.

El capital intelectual también se nutrió en las revistas de la época, donde los letrados hallaron un espacio para su legítima «libre expresión». Estamos hablando del lugar de la palestra discursiva donde se involucra la voz real y el ser de un sujeto cultivado en «inteligencia», el intelectual era el analista de la situación política y social así como de la tradición literaria que se estaba formando. Entre las revistas de pensamiento crítico encontramos *La Casa de las Américas* (Cuba); *Amaru* (Perú); *Siempre!* (México), *El grillo de papel y el escarabajo de oro* (Argentina); *Marcha* (Uruguay); *La bufanda del sol* (Ecuador); entre otras. Todas manifestando el sentimiento de un «deber nacional», así como también la creencia de la fraternidad latinoamericana.

Paradójicamente, por mantener la «conciencia intelectual latinoamericana» en la política, la fantasía operativa de la pertenencia a un grupo unificado por una misma causa se desestructuró. Así, la denunciaría Ángel Rama aseverando que la revista *Nuevo mundo* era una fachada cultural a favor de los intereses del gobierno Estadunidense; también la polémica premiación del libro *Fuera de juego* (1968) y la posterior autocrítica sospechosa de su autor, Heberto Padilla, a favor de la Revolución Cubana; y las afrentosas palabras de Fidel Castro en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y

---

<sup>16</sup> Claudia Gilman habla de una «constelación familiar» nutrida desde el Primer Encuentro de Escritores Americanos en Concepción (17 de enero de 1960), donde se hizo notar la emergencia de una literatura comprometida. Para un mayor seguimiento de estos encuentros, véase el capítulo «historias de la familia» de su libro *Entre la pluma y el fusil*, donde observa también cómo la constitución de un campo intelectual en el 60 lindaba con la formación de un partido político.



Cultura (1971) sobre los supuestos intelectuales involucrados con la financiación norteamericana; entre otros sucesos, minaron las relaciones de la logia latinoamericana y la definición del «intelectual» como revolucionario empezó a resquebrajarse<sup>17</sup>.

El común denominador de todo aquello, cuyas resonancias atravesaron la esencia del campo literario, es la polémica del intervencionismo norteamericano en la dinámica cultural latinoamericana. En el 2001, Francés Stonor Saunders, en su libro *La CIA y la guerra fría cultural*, señaló que Estados Unidos se movilizó estratégicamente con el fin de imponerse en la cultura, ya que políticamente habían hallado una gran resistencia; su objetivo fue promover la idea de que, en lugar de revolución el mundo necesita una *pax americana*, para apartar a la intelectualidad latinoamericana de su prolongada fascinación por el marxismo y el comunismo. Pero el juicio más osada de Stonor, es la afirmación que la elite cultural estadounidense detecto que el arte abstracto era la mejor propaganda efectiva anticomunista, por la expresión de la ideología de la libertad y la libre expresión: «al no ser figurativo ni poder expresarse políticamente, era la verdadera antítesis del realismo socialista» (2001:353)<sup>18</sup>. Sin embargo, entiéndase que aunque sea cierto el financiamiento estadounidense en ámbito cultural, promocionando las exposiciones, muestras, puestas en escena; el arte abstracto no estuvo en sus manos desde su origen, puesto que esta línea de creación proviene con intensidad desde el siglo XIX, con el romanticismo, el impresionismo, el expresionismo, etc.; así, el juicio también puede interpretarse como un intento

---

<sup>17</sup> Rompieron con la política cultural de la Revolución cubana, pero aun subrayando el ideal crítico del intelectual: Carlos Fuentes, José Revueltas, Ángel Rama, Octavio Paz, Eduardo Lizalbe, Enrique Linh, entre otros (Gilman 2003:248)

<sup>18</sup> Para lograr la hegemonía cultural estadounidense, afirma Stonor, la CIA se introdujo en los centros culturales por medio de la fundación Ford y Rockefeller, que le servían de pantalla para promocionar congresos, sindicatos, editoriales, grupos juveniles (2001:192-193), conciertos, exposiciones de arte, revistas y periódicos que critican al marxismo o lo desestimaran para que su aparición en el arte no sea «artístico», etc., con el fin de generar estima por la cultura estadounidense y neutralizar el sentimiento antimperalista nutrido desde las guerras. Lo sorprendente es entrever que las manifestaciones artísticas que se suponían apolíticas estuviesen intensamente politizadas. Así, la izquierda democrática fue utilizada esencialmente para combatir a la izquierda radical. Sin embargo, Cuba también financio, premios, becas, congresos, manifestaciones artísticas. Fue una politización del arte, en sus diferentes esferas, a nivel internacional. Este juego político-cultural fue llamado también «guerra psicológica», por la capacidad de moldear a la cultura como «arma operativa» y propaganda para alcanzar objetivos.

de adjudicar toda la fuerza contra revolucionaria, en el campo del arte, a la potencia capitalista.

Lo presentado solo evidencia cuan conectados estuvieron el campo intelectual y el campo político en la década del 60, incluso llegando a afectar el desenvolvimiento del campo artístico-literario, politizándolo e ideologizándolo. Pero, al corto plazo, los agentes del campo político empezaron a delinear los límites del compromiso social, puesto que «...el comprometido no debería ser el arte sino el hombre, los escritores eran revolucionarios de la tinta (Gilman 2003:159). Aunado a ello, los cada vez más evidentes «defectos burgueses» de los intelectuales y las sospechas financieras sobre algunos de estos, estimularon la constitución del supuesto «anti intelectual»: el intelectual autocrítico y crítico «del otro intelectual» y hasta de la cultura misma, contestario, irreverente, irónico, que comenzó a encontrar una ausencia de oficio en la literatura y cuya figura se afianzaría en el 70.

En este sentido, si consideramos el concepto de «intelectual» impreso en el imaginario de muchos de los letrados de la década del 60, cabría la posibilidad de comprender a Marco Martos como «antiintelectualista», puesto que el impulso de su escritura no correspondía al interés del campo intelectual atravesado por el compromiso social, sino más bien, al cuestionamiento de aquellos que intentaban «ordenar» la realidad y se adjudicaban el título de «intelectuales», defensores, de verdades y valores ideológicos, disolviéndose en su pretensión de definir «lo que es» la poesía aun cuando aplazaban el verdadero fervor de la creación. Tal postura, situó a Marco Martos en la disidencia del campo intelectual; sin embargo como ya antes lo habíamos señalado, aunque se posicione allí, «esta coaccionado a reconocer los valores «intelectuales» en su combate contra dichos valores» (Bourdieu 2010:187).

De acuerdo al anterior análisis surge la cuestión, ¿hasta qué punto puede afirmarse el «antiintelectualismo» de Marco Martos? Desde esta perspectiva, tal apelativo no es apropiado para definir su poesía, tan solo considerando la relevancia del prefijo «anti», cuyo significado puede extenderse desde «contrario» y «opuesto» hasta «ir en contra de». Lo intelectual, en la literatura,

puede ser asociado a lo burlesco, lo coloquial, lo autocritico; sin embargo, siendo exactos con la carga negativa que posee el prefijo, el intelectualismo manifiesta una hostilidad un antagonismo e incluso hasta un enfrentamiento, un ir en contra de lo teórico o lo aprendido de un intelectual. No consideramos que ello sucediera en *Cuaderno de quejas y contentamientos*, pues esta no se manifiesta contra el valor intelectual sino contra el cliché, la mitificación absurda y creadora de abismos entre el lector y la obra. Entonces, Martos o, mejor el yo poético en su poesía no es un antiintelectual. Puede ser «desmitificador» (por disminuir la carga divina o la excesiva), mas no antiintelectual. Desmitifica, por ejemplo, la cultura occidental, pero lo hace con el fin de establecer una horizontalidad con los «dioses del occidente» (o los genios de la cultura, a los que se tiene como «Intelectuales», con mayúscula) para establecer con ellos un diálogo en un espacio y tiempo «plano». Es decir, no desmitifica para restar al punto de denigrar al otro, sino para formar dialogo entre lo popular cotidiano y lo intelectual en forma amigable y creativa. Esta particularidad de su actitud creadora y su obra fue el distintivo de su lírica en el campo literario.

### **1.3 Campo literario. El diálogo heterogéneo**

El campo literario no es distinto de los otros campos en cuanto a que también es un sistema de luchas de posiciones, relaciones y reacomodos con su estructura, sus agentes, su capital simbólico en juego (legitimidad, creatividad), inserto en un macrocosmos social. Aunque, lo que lo diferencia de los otros campos es que busca con mayor ahínco su autonomía, por la que debe ir primero ir ganando un «público específico», un grado de complejidad y de desarrollo que permita la definición de sus propias reglas de juego (Bourdieu 2010). Por ello, en esta parte observaremos las estrategias que usaron los literatos par autodefinirse y establecer los límites del campo literario, en un periodo en el que, como hemos visto, se confundía lo político, lo económico, lo social, lo intelectual. ¿Fue posible la afirmación de la autonomía del literato en aquel periodo convulso? Y si lo fue ¿hasta qué punto se logró realizarlo y gracias a qué se llevó a cabo?

Concebimos que dos elementos fueron determinantes para la búsqueda de la afirmación de la autonomía en el campo artístico literario latinoamericano: en

primer lugar, la crisis general que se vivió en los años sesenta (crisis política, económica, social e intelectual); y en segundo lugar, la visibilidad alcanzada por la literatura latina en el campo literario mundial gracias al «Boom» con las novelas de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, entre otros. Fueron elementos decisivos porque estimularon el pensamiento crítico y demandaron una profunda reflexión sobre lo propio a puertas de una deseada contemporaneidad<sup>19</sup>, sentimiento que tiene su más justo parangón en el modernismo de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

Ante esta posibilidad que los escritores tenían de expandir sus horizontes, resolvieron que no podían limitarse por la coyuntura social, pues percibieron que la producción literaria se hallaba ante falsas disyuntivas, entre modernización y politización (Gilman 2003:32), entre una eficacia estética o una eficacia comunicativa, «entre una vanguardia estética y una vanguardia política» (Sigal 1991:192-200), entre el realismo y el vanguardismo, aunque sus obras no eran ni realistas ni vanguardistas en el sentido clásico (Gilman 2003:334). Producto de esta tensión fue el rechazo de los novelistas al realismo que se escribía bajo la preceptiva soviética (como reflejo de la realidad, con la crítica social como centro de interés), a favor de un «realismo crítico» (como ficción crítica y experimental). Pero esta apuesta en el campo artístico-literario trajo consecuencias, puesto que suscitó debates en un sector del campo intelectual que observó con desconfianza la inserción de estas obras en el mercado (y por tanto en la lógica del capitalismo), su difícil legibilidad para el lector común, su falta de espíritu de democratizar la obra, y por el contrario su tendencia a ser una literatura para la elite culta.

El dilema llegó a identificar, erradamente al realismo con la alineación y al «vanguardismo» con la disidencia, aun cuando en aquel periodo no había solo un tipo de realismo ni un tipo de vanguardismo. Es decir, había novelas

---

<sup>19</sup> Carlos Fuentes resaltaba en una entrevista publicada en *Mundo Nuevo*: «somos por primera vez contemporáneos a todos los hombres» (Rodríguez, E. 1966:9). El hecho esencial es lenguaje; la nueva novela latinoamericana está en esa búsqueda de lenguaje, que «es al fin y al cabo» respuesta del escritor tanto a las exigencias de su arte como a las exigencias de su sociedad, y creo que radica la posibilidad de la contemporaneidad» (1966:17).

realistas con mucho de «vanguardismo»<sup>20</sup>, así como en la poesía, los nuevos giros en el lenguaje hacia lo coloquial y lo conversacional eran experimentos de tendencia «neovanguardista». No obstante, por la relación más cercana que la poesía tenía con lo político y lo revolucionario, esta ganó más «legitimidad» para el campo social, político e intelectual, puesto que al desarrollar una poesía comunicativa, poesía conversacional, poesía coloquial, poesía cotidiana, se creyó que facilitaba la aproximación del lector al campo cultural. Por ello, incluso, «hacia 1971 se habló de un “boom de la poesía” que era un boom muy diferente al de la narrativa, especialmente porque no tenía nada que ver con el mercado» (Gilman 2003: 345). En realidad problema fue una confusión entre el interés de los intelectuales, en su relación con el campo político, con su interés respecto del campo artístico-literario: eran intereses diferentes, pero en ese periodo estaban compenetrados.

Por el mismo desconcierto de intereses se crearon diferentes polémicas en torno a dos ejes problemáticos, relevantes para la afirmación de la autonomía del campo literario del 60; el inicial se fundó en la situación y la posición (física) del escritor latinoamericano, entre el que reside con los suyos para comprender el espacio nacional y el que sale al extranjero para ampliar su perspectiva con la realidad<sup>21</sup>. La mayor polémica en torno a este eje fue entre José María Arguedas y Julio Cortázar (1967-1969), la cual no fue una simple reproducción de la vieja oposición taxonómica entre nativistas y cosmopolitas, criollistas y exotistas, indigenistas y occidentalistas, regionalistas y universalistas. Cortázar planteaba la diferencia, buscaba delimitar la autonomía del campo artístico-literario con respecto a la problemática social; mientras que Arguedas disertaba sobre la «identidad» señalando que la literatura debe estar insertada en el

---

<sup>20</sup> Sorprende que en la década del 60 hubiese una división entre realismo y la vanguardia, así como también una división entre el indigenismo y la vanguardia cuando había claros vínculos desde el trabajo de José Carlos Mariátegui, la obra poética de Cesar Vallejo, y la producción de Gamaliel Churata, *El pez de oro* (1957), aunque la consolidación de este último demoraría un tiempo.

<sup>21</sup> Carlos Fuentes, por ejemplo, en una entrevista a Emir Rodríguez, confrontó las ventajas del que viaja sobre el que se ata al suelo materno, ya que para él, el aislamiento chauvinista era limitante y poco productivo; el desarraigo físico no implica un desarraigo espiritual (1966:9). Sobre las ventajas de emigrar, decía Fuentes: «yo también pienso que hay un momento en que una literatura existe y va adelante gracias a sus migrados. No es gratuito que los escritores latinoamericanos más importantes de este momento sea Octavio Paz y Julio Cortázar, que son dos personas que, además de su talento tienen esta enorme perspectiva frente a sus países y frente a la cultura latinoamericana (1966:8-9)

macrocosmo social, el primero tenía en mente al arte y la literatura; el segundo, a la nación y la sociedad<sup>22</sup>.

El segundo eje tuvo como tema específico la afirmación de la autonomía del campo artístico-literario, fundada en el problema de la ruptura entre la palabra y su acción y la definición del escritor por su postura frente al lenguaje. Para Carlos Fuentes, el manejo del lenguaje convertía al escritor en la única respuesta posible a la «logomaquia del poder» (1966:20). Estas reflexiones revelaban como el trabajo con el lenguaje se instituía como una estrategia para concentrar un campo de acción particular, diferente del interés del campo político. Pero a fines de la década, Oscar Collazos objetaría tal postura al considerar que la experimentación con el lenguaje, llevada al límite, en pro de una liberación con respecto de la realidad, era peligrosa: «la peligrosidad de insistir en una creación o en un lenguaje autónomo esta precisamente en el agotamiento y en la parálisis del mismo, cuando sus distintas posibilidades se quiebran en la retórica» (1970:18); Collazos estaba convencido de que estando inmersos en el contexto de una revolución, el escritor debía ser también revolucionario y necesariamente político (1970:37). Julio Cortázar refutaría sus reflexiones. Considerando que esa postura se fundaba en una noción de la realidad identificada con el «realismo socialista» y en una confusión tacita entre la literatura y la lucha política. Por ello afirmo que ni la obra mermaba en su valor por no estar vinculada directamente con su contexto, ni el estilo se definía por la realidad (1970:48): «... la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un “contenido” revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma de la novela» (1970:73). En este sentido, creía que más que crearse literatos de la revolución debían crearse revolucionarios de la literatura<sup>23</sup>. Al final esta polémica sirvió para fijar los límites dentro de los

---

<sup>22</sup> De allí que Arguedas enfatizara vehementemente en sus escritos «soy provinciano», y que su escritura era hecha con amor, por goce, por necesidad y no por profesión. No era un simple complejo regional como lo minimizara Cortázar, sino un problema de identidad. Para Cortázar ello no fue una polémica para Arguedas fue más que una polémica (Véase Croce 2006, que recoge detalles de esta polémica).

<sup>23</sup> Según Cortázar, el que no debía escapar a una realidad responsabilidad social era el escritor, en tanto escribiera no tenía que involucrarse. Por otro lado afirmo firmemente que los experimentos con el lenguaje en el espacio latinoamericano no se debían a las narrativas foráneas, puesto que el campo experimental había dejado de ser privilegio exclusivo de esas culturas (1970:40-41). Véase el debate recogido en el libro *Literatura en la revolución y*

cuales manejaba el “compromiso” literario, y para comprender qué entendían por revolucionario en el campo de la literatura.

Como hemos notado, ambos ejes problemáticos se fundaban en dos tipos de compromiso: uno con la realidad histórica y social, y otro con la forma y el lenguaje, pero ni el primero se interesó por la lengua, ni el segundo olvidaba la realidad. Sin embargo, en el periodo de los años 60, tanto en el campo de la narrativa como en el campo de la poesía, el compromiso con la realidad social (sea para manifestarla, criticarla o ficcionalizarla) y la expresión formal de un sentimiento nacional pesaron más; y la autonomía del campo literario (que debía fundarse en la experimentación con el lenguaje) no estaba afirmada consistentemente.

Es así, que a poco menos de tres años de finalizar la década, Leónidas Cevallos, publico *Los nuevos*, libro en el que se institucionalizó el comienzo de la denominada «Generación de los 60», a cuyos «representantes» visualizó definidos por su realidad social, pues, desde su perspectiva, «*si algo los une es tratar de ajustar su creación a la nueva situación y a los problemas que suscita la realidad*» (1967:9). Lo cual es discutible, puesto que decir que una obra «se ajusta» a la situación es una afirmación reduccionista. Descartando la poesía experimental, amante del arte superficial que definitivamente no ajusto su poesía a una situación social específica, los agentes del arte literario peruano aun no estuvieron preparados para la creación irreverente de la cultura. No obstante, a nivel latinoamericano, si había un parangón: Carlos Fuentes ya disertaba sobre la reciente «autorización de la comicidad» dada a partir de *Rayuela* (1963), de Cortázar. Carlos Fuentes señalaba lo penoso que era para entonces la ausencia de lo lúdico en lo mejor de la literatura latinoamericana; además señaló que algo de ello era perceptible en la obra de Jorge Luis Borges, a quien considero precursor de todo lo que estaba experimentando la literatura como lenguaje, invención, ficción y juego (v. Fuentes 1966:18).

---

*revolución en la literatura* (Collazos, Cortázar, Vargas 1970). Collazos se justifica aduciendo que sostenía todo ello porque le preocupaba que los escritores creyeran que con solo jugar con la experimentación harían literatura.

Por otro lado, el horizonte para los escritores era diferente, ellos eran más «artistas» que «intelectuales». Estaban presenciando el desarrollo del mercado editorial en extranjero, al crecimiento del público lector, al *Pop Art* y a la nueva poesía de Thomas Stearns Eliot, Saint John Perse, Ezra Pound, así como de la *Generación Beat*, imbuida de espontaneidad, coloquialismo, iconoclasia, irreverencia; y, sobre todo, estaban asistiendo al fortalecimiento de la «novedad» como fenómeno productor de extrañamiento, sensación heredada por los cambios sociales bruscos y las revoluciones científicas. Pero no todos lo percibían de la misma manera, pues para sentirlo había que mirar más allá de la Revolución Cubana sin temor de estar siendo sujetos por las contradicciones de una fría guerra cultural.

Los escritores citados, entre otros, anunciaban: el campo del artista no es la nación; el campo del artista es el arte mismo. Esta búsqueda de afirmar la autonomía entendida por sus detractores como una subordinación de los artistas a la lógica del mercado (y/o el capitalismo) sostenía más bien una relación dialéctica con él, producto de la cual se reavivó la problemática dicotomía alto/bajo («alta cultura»/«baja cultura»; «cultura culta»/«cultura popular») arrastrada de siglos anteriores<sup>24</sup>. Dicotomía que tuvo como punto neurálgico el arte pop, cuya repercusión en el campo social y en el campo intelectual peruano llevó a pensarlo como un modo de democratización de la cultura, pero su real impacto fue la sensación de liberación que desató. Si bien muchos artistas se impregnaron más de su sentido crítico social. No obstante, no debemos olvidar que la búsqueda de nuevos recursos lingüísticos acontecía ya desde la década del 50, en la poesía de Pablo Guevara, en *Retorno de la creatura* (1957), y de Carlos German Belli, en *Poemas* (1958); y, a principios de la década del 60, en el libro de cuentos *Los inocentes* (1961), de Oswaldo Reynoso, donde este experimentaba con el lenguaje de la esquina, el habla coloquial, la irreverencia y la frescura de la adolescencia, así como lo haría Martos en la esfera poética<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Como afirma Huyssen, «la teoría de la manipulación total subestima la naturaleza dialéctica del arte» (2006:264), porque el arte puede abrir caminos liberadores.

<sup>25</sup> El antecedente peruano de la inserción de la jerga popular, en la poesía, que efectuó Marco Martos, se halla en la narrativa, en *Los inocentes*, de Oswaldo Reynoso; si hablamos de la



Pero lo que potencia a *Cuaderno de quejas y contentamientos* es el tono coloquial procedente de la poesía vanguardista anglosajona que desde Ezra Pound y T. S. Eliot se iba formulando, es la influencia de estos tan importante que casi todo poeta experimental del siglo XX están en deuda por su visión caleidoscópica de la historia y la cultura. Adéntranos a la poesía coloquial supone tener como referente la poesía norteamericana que comenzó a despuntar en los años 20, sin olvidar autores anteriores como Walt Whitman. Con esta premisa no intentamos demostrar las posibles confluencias que pudiera existir entre el grupo de los imaginistas angloamericanos y los poetas coloquiales, ya que la intencionalidad y los referentes culturales, sociales e históricos son muy diferentes. Pero si existe una voluntad por parte de muchos poetas latinoamericanos de crear obras poéticas en las que exista un acercamiento al habla coloquial, lo que supone en muchos casos la fusión entre la poesía y la prosa. Esta modalidad de poesía casi narrativa la podemos encontrar en Ezra Pound, T. S. Eliot, Saint John Perse, pero también otros poetas europeos. Todos estos poetas coloquiales intentaron devolver a la poesía su aparente claridad, contrastando con el hermetismo, en esa fusión de prosa y poesía. Pero además, los poetas coloquiales interpretaban la poesía, como planteaba Eliot, como función social: «a todo poeta le gustaría imaginar que tiene cierta utilidad social»<sup>26</sup>.

Es así que la otra vanguardia, denominada así por José Emilio Pacheco, reunió los aportes de la poesía en lengua inglesa. Salomón de la Selva llevó a Nicaragua la poética de Walt Whitman, el coqueteo con el verso libre y el tono de la conversación<sup>27</sup>. A inicios de los años veinte, el escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña tras un viaje a Estados Unidos regresó fuertemente influenciado por la nueva consigna de la literatura norteamericana: «escribir

---

oralidad popular en general, tendríamos que remitirnos a Ricardo Palma y a nuestro Costumbrismo (con Felipe Pardo de Aliaga y Manuel Ascenso Segura); si pensamos en el tono cotidiano, tendríamos que recordar a Abraham Valdelomar y Cesar Vallejo.

<sup>26</sup> Véase. T. S. Eliot, «función social de la poesía» en *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992, p. 163.

<sup>27</sup> Octavio Paz, al analizar la evolución de la poesía en lengua inglesa escribe que “Eliot y Pound usaron primero el verso libre rimado, a la manera de Laforgue; en su segundo momento regresaron a metros y estrofas fijos y entonces, según nos cuenta el mismo Pound, el ejemplo de Gautier fue determinante. Todos estos cambios se fundaron en otro: la substitución del lenguaje “poético” –o sea del dialecto literario de los poetas de fin de siglo– por el idioma de todos los días” (El arco y la lira 76).

como se habla». En 1924, encargo a Salvador Novo la publicación de una antología *La poesía moderna norteamericana*, y es él mismo uno de los introductores de esa expresión en nuestra literatura. «Se abraza la charla, se abandona el canto»<sup>28</sup>. En 1931, con un grupo de jóvenes poetas con los que organiza el Movimiento de Vanguardia, lanzan proclamas y poemas desde el campanario de la iglesia de La Merced, en Granada, Nicaragua. Es el grito de un grupo de jóvenes que exigen modernizar al modernismo. Un grito que le abre cauces a renovadas expresiones de la poesía nicaragüense y a grandes nombres en la lista de sus escritores como Coronel Urtecho, Joaquín Pasos, Carlos Martínez Rivas o Ernesto Cardenal, entre muchos otros. Cardenal comenta que:

En 1949 José Coronel Urtecho, mi maestro y maestro de varias generaciones en Nicaragua, publicó una magnífica antología de poesía norteamericana acompañada de un estudio (*Panorama y Antología de la poesía norteamericana. Seminario de Problemas Hispanoamericanos*. Madrid, 1949). Algún tiempo después me propuso que hiciéramos una nueva antología entre los dos, más grande y más completa. Trabajamos varios años en ella, y el resultado de esa colaboración fue una antología de quinientas páginas que fue publicada por la editorial Aguilar de Madrid, en 1963, y que ahora, después de mucho tiempo en que estuvo fuera de circulación, estoy dando a publicar nuevamente en Venezuela, agregándole nuevos poemas que a través de los años habíamos seguido traduciendo nosotros dos. Aquí se incluyen las estupendas traducciones que Coronel había hecho en su primera antología, muchas otras que hizo después, muchas traducciones mías y otras que hicimos entre los dos.<sup>29</sup>

Esta fue una de las razones por lo que, durante los años sesenta, la poesía en lengua española estuvo bajo el dominio del coloquialismo, que contundentemente además tomó nuevo impulso con la aparición de *Poemas y antipoemas* (1954) de Nicanor Parra y *Epigramas* (1961) de Ernesto Cardenal, seguidos por sus traducciones latinas así como por el trabajo propagandístico de Fernández Retamar,<sup>30</sup> y Enrique Lihn. La poética del epigrama (economía

---

<sup>28</sup> En esa década están naciendo las figuras centrales de la poética que será conocida como “coloquialismo” (también llamada poesía conversacional, nuevo realismo, neorrealismo, poesía neorromántica, etc.) y que se desprendió directamente de las conquistas estéticas de “la otra vanguardia”: Fernando Charry Lara (1920), Mario Benedetti (1920), Ernesto Cardenal (1925), Ángel González (1925), Jaime Sabines (1926), Roberto Fernández Retamar (1930).

<sup>29</sup> Cardenal, Ernesto (2007). *Antología de la Poesía Norteamericana*. El Perro y La Rana.

<sup>30</sup> La influencia del coloquialismo, la antipoesía, el exteriorismo y sus vertientes fue fundamental en América Latina. Cardenal, por poner un ejemplo, durante los años que estudio

verbal, juegos argumentativos y de agudeza, la ironía, la comicidad) y la combinación de hiel y candor que pedía Quintiliano para la literatura construyeron una especie de canon que seguía creyendo en el poema confesional emotivo, deslumbrante, neorromántico –dirían algunos– y simpatizante de las luchas y conquistas de la izquierda.<sup>31</sup>

Estas luchas y tensiones que se dieron en el campo cultural literario era natural pues según Pierre Bourdieu, todo campo cultural se distingue por las tensiones que establecen sus distintos agentes en la lucha por legitimar su respectivo proyecto creador, léase poética.<sup>32</sup> La poesía en lengua española durante el último cuarto del siglo XX experimentó tales tensiones. En uno de los extremos del idioma, el coloquialismo era una poética poderosa. Nuestro país fue uno de sus reductos.

El coloquialismo en Perú tiene como primer punto de contacto a Antonio Cisneros que coqueteó con un impulso narrativo y conversacional, sumándose luego un clásico como *Contra natura* de Rodolfo Hinostroza<sup>33</sup>. Con la aparición de la poesía de Hinostroza se inicia una tendencia que privilegia el afán de narratividad. Se trata de una línea de exploración de mayor importancia durante los últimos años del siglo XX. Esta forma está caracterizada, según él, por un «tejido de ritmos», pluralidad de ritmos. Se trata de una «forma» no exclusiva de la poesía en español sino que, por el contrario, ha encontrado numerosos seguidores en distintas tradiciones poéticas. El prosaísmo coloquial establece un segundo punto de contacto con las tendencias confesionales de la poesía

---

en el Seminario de Antioquia, mantuvo comunicación estrecha con los poetas nadaístas, los acercó a la poesía norteamericana y él mismo fungió como un maestro.

<sup>31</sup> “Horacio recomienda unidad y estructuración orgánica para la obra artística y literaria. Exige asimismo proporción entre el estilo empleado por el autor y los efectos que se pretenden suscitar en los lectores, entre las intenciones del autor y los resultados conseguidos, conveniencia entre el metro empleado y el género elegido” (Bobes: 83).

<sup>32</sup> En esta lucha por el dominio del campo literario, como en cualquier otra época, la poesía no deja de ser una suerte de *sermo lenonius* en un espacio de política cultural y transacciones de capital simbólico. Cualquier panorama de la poesía en nuestra lengua estaría incompleto si se centrara únicamente en cuestiones de poética y desoyera la manera en que los discursos alcanzan la legitimación.

<sup>33</sup> Con esta zona de la poesía de Hinostroza inicia una tendencia que privilegia el afán de narratividad. Se trata de una línea de exploración de la mayor importancia durante los últimos años del siglo XX y comienzos del XXI. Esta forma está caracterizada, según él, por un “tejido de ritmos”, pluralidad de ritmos. Se trata de una “forma” no exclusiva de la poesía en español sino que, por el contrario, ha encontrado numerosos seguidores en distintas tradiciones poéticas.

norteamericana, de algún modo subsidiarias o paralelas a la «Poesía Beat». En este marco aparecen dos de los grandes mitos de nuestra poesía reciente: Márgara Sáenz (acaso heterónimo de Mirko Lauer, Abelardo Oquendo y Antonio Cisneros) con *Otra vez Amarilis* y María Emilia Cornejo que, según Marco Martos, revolucionó la poesía escrita por mujeres en Perú. Así, la visión moderna del mundo se estaba fraguando para *Cuaderno de quejas y contentamientos* que apuntaba, desde el coloquialismo, a dinamizar el campo literario peruano, cuyo principal eje paradigmático Cesar Vallejo había ya desarrollado una poesía narrativa con tinte social con *Poemas en Prosa* y *Poemas Humanos* acercando la poesía al pueblo y al lector común.

Entonces, hacia fines del 60, la esfera de la poesía en el campo literario peruano ya tenía definida la lógica de su propio juego. Tenía un «mercado específico»<sup>34</sup> e «intermediarios» para entrar en el mercado general, gracias a la labor de Marco Antonio Corcuera, con *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, y Javier Sologuren, con *La Rama Florida*, editoriales que actuaron como instancias consagradoras y legitimadoras propias del campo literario, independientes de las ideologías contrapuestas y reduccionistas externas, y dirigidas por dos jueces capaces de valorar a nacientes artistas jóvenes siendo ellos mismos unos artistas. Tenía sus propias revistas: *Harawi*; (1963, Francisco Carrillo); *Pielago* (1962, Hildebrando Pérez); *Cuadernos Trimestrales de poesía*, de Trujillo (1950, M. Arturo Corcuera; *Amaru* (1967, Emilio Adolfo Whesphalen)<sup>35</sup>; sus propios premios de reconocimiento: Premio Nacional de Poesía, Premio de los Juegos Florales de San Marcos, Premio Poeta Joven del Perú, Premio de los Juegos Florales de la PUCP; y contaba con una tradición» nutrida desde José María Eguren, Abraham Valdelomar, Cesar Vallejo, Martín Adán, Cesar Moro, Carlos Oquendo de Amat, más otros poetas de los 40 y 50,

---

<sup>34</sup> La palabra «mercado» debe interpretarse aquí como espacio de juego en el cual los agentes de campo literario comenzaron a jugar su capital desde posiciones en relación a un interés que fue ascendiendo del campo y que hizo ver que el juego valía la pena de ser jugado: el fervor por la creación.

<sup>35</sup> Para conocer el mercado editorial, véase la *visión cultural del Perú III*, de Jesús Cabel (1977:12-13) y la *Bibliografía de las revistas literarias peruanas*, de Mc Gregor O` Brien (1988: {s.pp}).

con la cual se lidiaba, en un campo donde ya estaban definidos los paradigmas poéticos, con Eguren y Vallejo a la cabeza<sup>36</sup>.

Es decir, existían todos los elementos pertinentes para que un campo artístico-literario se constituyera relativamente en autónomo<sup>37</sup>: unos agentes, unas instituciones, un capital simbólico «acumulado»<sup>38</sup> (una literatura en proceso de cambio constante) y; sumado a ello de forma relevante, un interés (la condición de todo campo), que era su *levmotiv* para apostar su capital a una dinámica poética por la que valía la pena luchar, para obtener el reconocimiento simbólico de llamarse artistas. El espacio se había enriquecido y había cobrado complejidad, listo para ser un interesante «campo de lucha», de juego de posiciones y relaciones con las reglas particulares del arte. Una dinámica como esta, en definitiva, también requería una renovación metodológica de la «crítica literaria».

Pero ¿Quiénes hacían «crítica literaria» en este periodo? Los que la hicieron ¿pudieron responder con efectividad a las innovaciones formales que *Cuaderno de quejas y contentamientos* les presentaba? ¿Cuáles eran sus paradigmas, es decir, las realizaciones «científicas reconocidas que les proporcionaron modelos para afrontar el nuevo fenómeno literario?; ¿Cuál era el sistema de creencias bajo los cuales actuaban? Ahora que hemos analizado el contexto de su recepción y los juicios con los que diálogo en su búsqueda de autonomía (de libertad para hacer arte), observaremos su devenir en el campo de la crítica literaria.

---

<sup>36</sup> José Santos Chocano dejaría de ser una figura paradigmática (llegarlo a serlo hasta el 50) tras dar paso a Cesar Vallejo. En 1971, Enrique Ballón reconocería de manera cabal el predominio de este último en su libro Vallejo como paradigma: un caso especial de escritura, donde preciso la relevancia del lenguaje para erigir paradigmas a nivel internacional (1974:8).

<sup>37</sup> La autonomía del campo literario peruano, sin embargo, siempre estuvo en entredicho, más aun, en la esfera de la poesía, dedicada desde sus inicios a legitimar el poder de las castas señoriales dominantes, a cantarle por ejemplo a la conquista o a los caballos blancos de los conquistadores. Solo a partir de nuestro Modernismo (precisamente cuando hubo una mayor apertura económica y cosmopolita, a nivel cultural), simultáneamente con la emergencia de la Vanguardia y el Regionalismo, puede hablarse de una búsqueda de automatización del campo artístico-literario en la esfera de la poesía (José María Eguren y Abraham Valdelomar mostraron el camino).

<sup>38</sup> Con «acumulado», no queremos dar a entender una concepción lineal de la producción literaria ni que esta va suponiéndose sobre anteriores manifestaciones artísticas. Pensamos que se trata de constantes negociaciones, guiños y correspondencias entre las producciones artísticas en el tiempo.

#### 1.4 El campo de la crítica literaria peruana

Así como las corrientes literarias de la década del 60 se hallaban expuestas a la tensión existente entre la literatura y la sociedad, los que hacían crítica literaria experimentaron la misma exaltación. La realidad y la historia tenían un significativo peso, llegando incluso a erigirse como elementos legitimadores de todo juicio crítico efectuado sobre cualquier tema, así pues, no había espacio para la ficción y la ironía se creía que todo escrito debía tender hacia la crítica social. De este modo, la crítica literaria peruana exploró, entre la convulsa década del 60 y los principios del 70, la creciente auto-indagación y la auto-crítica de su propia labor, transparentándose como una práctica discursiva más, al igual que sus objetos de crítica<sup>39</sup>.

En este escenario, en el que los críticos se debatían entre la automatización y la internacionalización, la politización y la modernización, *Cuaderno de quejas y contentamientos* contribuyó con su propio carácter, su esencia irónica. Eran motivos de inquietud intelectual: la legitimidad social (la vieja disyuntiva entre lo autóctono y lo cosmopolita) y la legitimidad teórico - metodológica (entre técnico-inmanentista y trascendencia de raigambre social) del ejercicio crítico; la búsqueda del carácter científico de la disciplina acorde con el carácter del objeto de estudio; el establecimiento de un nuevo concepto de «literatura»; la pertinencia de los nuevos instrumentos teóricos y metodologías extranjeras (el problema del «colonialismo cultural»); el afianzamiento de lo «nacional» para evitar la disolución de lo propio y participar en el diálogo internacional, etc.

En 1965, Alberto Escobar, publicó su primera *Antología de la poesía peruana*, donde se apartó de lo que considero deleznable en nuestra crítica literaria: el afán de relacionar la historia literaria con la historia política entendiendo falsamente a la primera como consecuencia de la segunda. Entonces se separó de las clasificaciones positivistas, propuso una

---

<sup>39</sup> Práctica llamada «metacrítica», por la que la lectura y la crítica misma son el centro de reflexión. Huamán (2012:53-69); Calomarde (1997: 123-126); Agustín Martínez (1995:7); Montalbetti (1981); Anderson Imbert y otros (1977). En el 60, Estuardo Núñez (1965) interpretó este ejercicio como «literatura de reflexión»; la revista *Narración* (1966) debatía su definición y trascendencia social; Rodríguez Monegal lo afirmó como un «género filosófico» (Anderson Imbert et. al. 1977: 18).

periodificación desprovista de exageraciones terminológicas y apelo a la observación de los rasgos comunes en la producción literaria peruana sin discriminar del todo la importancia del contexto social y cultural, como realidad ineludible más no como un criterio para la estructuración de la historia literaria. Él creía en la posibilidad de conjugar los criterios inherentes de la obra de arte (como viene a ser la tradición literaria, la actitud del autor frente al lenguaje y el sistema de los medios expresivos de cada uno) para la realización de una periodificación de la literatura peruana; basado en ello, postuló la existencia de tres periodos en la poesía escrita nacional: en primer lugar, «los mantenedores de la tradición hispánica», unidos por un ideal de la lengua española y por su tradición literaria; en segundo lugar, «los buscadores de una tradición nativa o propia»; en tercer lugar, los «fundadores de la tradición nativa», cuya figura principal fue José María Eguren y Cesar Vallejo; y, en cuarto lugar, observó un último periodo, como una tentativa, representada por los poetas «nuevos» desde Julio Garrido Malaver hasta la producción de Julio Ortega (1965:9-22).

Sin embargo, llegado el año de 1973, Alberto Escobar, en su segunda Antología de la poesía peruana, corrigió la periodificación que había realizado en 1965 prolongando el lapso que circunscribía a los «fundadores de la tradición nativa» hasta antes de los años 60, década en que surgían, desde su perspectiva, los verdaderos «usuarios de una tradición poética propia», motivo por el cual los denominó «los cuestionadores de la tradición fundada», refiriéndose a los poetas más representativos que publicaron desde 1960 en adelante. En esta nueva versión periodológica, Martos figuraría como uno de esos poetas, con *Casa nuestra* (1965) y *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969).

Además de los dos libros de Martos, en los 60 se publicarían otros poemarios con el mismo tono irreverente e irónico y con la familiaridad de lo cotidiano y coloquial esta serían Luis Hernández, con *Las constelaciones* (1965), Guillermo Chirinos Cuneo, con *Idiota del apocalipsis* (1967), y Manuel Morales, con *Poemas de entrecasa* (1969), en cierta forma, el común denominador entre Martos y sus compañeros era la tendencia hacia la desmitificación de las utopías y los valores consagrados. Estéticamente, uno de

esos valores consagrados era el paradigmático Vallejo y otro la poesía en sí. Algunos se desligaron del primero pero nadie de la segunda, que constituía la dinámica misma del campo poético. No obstante, excepto por algunas reseñas, la crítica guardó un silencio indiferente ante tal irreverencia. No cabe duda de que aquel periodo ideologizado política y culturalmente, el peso de la figura de Cesar Vallejo y el ambiente revolucionario de la década habían echado raíces profundas en la razón crítica. Mientras tanto, fuera del país, lo que en realidad si se estaba generalizando era la influencia de la teoría cultural, la cual, como afirma Terry Eagleton, existía para hacerle recordar a la izquierda tradicional todo lo que había obviado: el arte, el placer, el género, el poder, el lenguaje, la sexualidad, el deseo, la locura, la espiritualidad, la familia, el cuerpo, (2005:42).

A principios de 1970, en el «Dominical» de El Comercio,<sup>40</sup> aparecería la primera crítica exclusiva para el poemario que acababa de publicar Martos, José Miguel Oviedo diría sobre el «escribe mal, buenos poemas» una crítica dura e injusta que pondría en el ojo público a Martos, la corta sensibilidad del crítico no veía lo importante, renovador y refrescante que traía el libro; luego de aquel impulso, polémico por cierto, su poesía aparecía reseñada en Antologías y reseñas como la de Alberto Escobar (1973), Antonio Cornejo Polar (1981), en la de Ricardo Gonzalez Vigil (1999) y de Carlos Garayar (2001).

A partir de los 80 -con el paso del tiempo hasta la actualidad-, ya fue posible tener una visión panorámica y más amplia para superar en parte la inmediatez y el fervor inspirado por el contexto disidente y contracultural de los años 60. Miguel Gutiérrez (2008) clasifica a los escritores de mediados del siglo XX, como «puros» y «formales»: los primeros se caracterizan por su elaboración estética y cuidado formal y los segundos por su temática de compromiso social. Por su parte Roberto Paoli (2007) menciona la diferencia entre poetas hiperverbales e hipoverbales, los primeros autores dan muestra de grandilocuencia retórica, mientras que los segundos apuestan por la concisión léxica. Por su parte, Camilo Fernández halla cuatro características de

---

<sup>40</sup> *Dominical*, suplemento de El Comercio, «La violencia de Martos», por José Miguel Oviedo. 01/03/70, Lima.



los poetas del 60: conciencia estructural del poema, el poema de la síntesis, el verso narrativo y conversacional y la cita cultural<sup>41</sup>.

Para terminar con este enfoque que interpreta la obra desde una visión panorámica de la historia de la literatura y de los procesos de formación y delineamiento de vertientes poéticas, no podemos dejar de mencionar el estudio del maestro Carlos García Bedoya, titulado *Trayectoria del vanguardismo...* y publicado por primera vez en su libro *Indagaciones Heterogéneas*, (Pakarina, 2014) donde establece una línea de continuidad y ruptura entre la vanguardia histórica del Perú (1919-1933 momento inaugural, explosiva e iconoclasta) una postvanguardia (la llamada generación del 50; «etapa de reflujo y abandono del experimentalismo exacerbado») y una neovanguardia (las décadas del 60 y 70; resurgimiento de la voluntad experimental orientado hacia «la incorporación del coloquialismo y la narratividad en un nuevo lenguaje poético») (2012:242-250). De este modo, García-Bedoya comprende como «neovanguardistas» a Cisneros, Hinostroza, Hernández, Martos, Lauer, Sánchez León, y Watanabe, ya no exclusivamente a los «poetas del 70», sino que el conjunto se remonta a la vanguardia histórica de los 20 y 30 en una línea de creación (cf. Huamán 1994:278; Zapata y Mazzotti 1995:13)

### **1.5 Balance de los paradigmas de la crítica literaria peruana**

A continuación, observamos la confluencia de hasta cuatro paradigmas bajo los cuales los críticos literarios emitieron sus juicios valorativos invirtiendo su competencia en la dinámica de relaciones y posiciones del campo literario peruano con el interés de afirmar o ampliar los límites del canon literario como institución reguladora de las producciones artísticas y de lo definible como «poético». En primer lugar, teníamos un paradigma sociocrítico-transcendentalista; en segundo lugar, emergía un paradigmático hermenéutico-formalista de un inmanentismo no radical; en tercer lugar, se manifestaba,

---

<sup>41</sup> Camilo Fernández Cozman (2002) *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años 60*. En: Revista de Crítica Latinoamericana, N° 56, año XXIII. Lima, Perú: Latinoamericana editores, pp. 282.

alternativamente al dominante, un paradigma positivista-divulgador; y, en cuarto lugar, estaba un residual paradigma onto- sociológico.

El paradigma dominante en los años 60 era el sociocritico-trascendentalista, que en sus inicios no tenían un fundamento teórico consolidado; no obstante, si un marco epistemológico nutrido desde José Carlos Mariátegui. Al ser el sistema crítico dominante, excluían lo personal, lo privado o lo metafísico, aquello que tal vez consideraban escapista con respecto a sus parámetros de valoración. Antonio Cornejo Polar sería quien en los años subsiguientes dotaría de un sustento teórico a sus análisis superando la teoría del reflejo de Lucaks, y se erigía como el abanderado de este paradigma, como modelo de investigación reconocido por la comunidad literaria. Poseedor de un ideal sociológico y una concepción trascendentalista de la obra artística, aunque respetando su relativa autonomía, el entendía que la naturaleza del texto literario no podía ser aprehendida sin tener conocimiento de los acontecimientos políticos, sociales e históricos de la nación. Entendía que la existencia del texto en la historia literaria estaba regida por un proceso dialectico que tenía como eje la realidad material de la sociedad: el contexto influye en la «producción» y en la «recepción» de las formas, y la literatura procesa la realidad en el campo específico del fenómeno literario.

Cornejo no creía que el ciego uso de instrumentos y la adopción de objetivos internos o intrínsecamente literarios fueran suficientes para la comprensión de las obras. En otras palabras, desde su punto de vista, soslayar los elementos extraliterarios y aprisionarse en el marco del texto imposibilitaban al estudioso de la literatura comprender el texto en toda su envergadura, ya que este es un elemento perteneciente al amplio campo de la cultura y la sociedad. En este sentido, le preocupaba las cuestiones de «nacionalismos» y otras problemáticas sociales en relación a la literatura, pues adicióno a su perspectiva la ideología, la relación entre teoría y praxis, y la apelación al consenso a través de la intersubjetividad humana y el trabajo en equipo. Su marco teórico tendería hacia el realismo crítico y su metodología sería dialógica y transformativa, para promover la participación y la fundamentación teórica, axiológica y ética, cuyo ideal es la emancipación, una racionalidad orientada al

entendimiento y la comprensión del texto<sup>42</sup>. Por otro lado, fue determinante el juego hermenéutico con los textos literarios la casi nula distancia estético-temporal con respecto de ellos; así, la realidad histórica del 60 influyó en su comprensión aunque los críticos no fueran conscientes de ello. De esta forma muchas de sus expectativas se concentraban en la definición de lo «nacional» y en la visualización de la crítica transformadora y emancipadora.

Por otro lado, el paradigma hermenéutico-formalista de un inmanentismo no radical fue propio de la década del 60. Aunque, con Estuardo Núñez, se tuvo un momento fundacional de preemergencia activa e influyente, aún no se articulaba cabalmente, su desarrollo teórico sucedería con Alberto Escobar, cuya perspectiva tenía como eje un «ideal de lenguaje». Sus teorías explícitas se fundaban en su sólida formación lingüística, consiente de la Estilística y los aportes de los críticos alemanes (Ingarden y Auerbach). El visualizaba la utilidad de comprender un «ideal de lengua» en relación con la cultura; sin embargo, puntualizaba que la historia y la periodificación literaria no son una provincia de la historia y la periodificación política e histórica, no se definen por causa y efecto. Prevalece aquí una actitud interesada frente al lenguaje y el sistema de medios expresivos que constituyen la verdadera naturaleza formal del texto literario. Ello no significa que el producto literario se halle absolutamente divorciado de los acontecimientos sociales, pero tampoco que entre ellos existe una relación de dependencia.

El carácter de este paradigma es fundamentalmente lingüístico y filológico. Presta mayor atención a la dinámica del campo literario y comprende su autonomía, que no es igual a aislamiento ni incomunicación, sino concepción de que la obra tiene sus propias reglas de juego; por ello se entiende que procure categorías estrictamente literarias y lingüísticas. La relevancia que Escobar le dio a la lengua nos indicó que comprendía al texto literario como un constructo al que se puede abordar hermenéutica y dialécticamente evidenciando su naturaleza sistémica-estructural. La eficacia de este

---

<sup>42</sup> Cornejo Polar invocaría a sus compañeros para realizar un trabajo conjunto entre colegas, un trabajo en equipo que significaría la realización de investigaciones participativas y colaborativas.

paradigma se basaba en sus expectativas sobre la misma potencialidad de los textos, su capacidad de representación, mediante los cuales se podría llegar a la construcción de sentidos sin la necesidad primordial de hallar explicaciones causales en la praxis social. De este modo, ante la casi nula distancia estético-temporal que podía influir en sus interpretaciones, se creó otro tipo de «distanciamiento» sostenido en su conciencia hermenéutica, intentando poner en suspenso los propios prejuicios a fin de que los sentidos fueran contruidos a partir de la propia lógica de las obras y de categorías estrictamente literarias.

El paradigma positivista-divulgador era el alternativo al dominante, el máximo mentor en los años 60 era Tamayo Vargas, pero tenía como principal antecedente a Luis Alberto Sánchez. Es «divulgador», porque una vez poseedor de un conocimiento procesado su interés se proyecta a difundir y propagar los textos literarios como material informativo, con la idea de que si no se «rescata», al mayor público posible, el texto no existe; si no allana no se comprende. Este paradigma era «alternativo» al dominante, en cuanto que no se oponía a él, ya que coincidían en puntos como el vínculo vital entre literatura y la realidad social o la literatura y la historia.

Sus interpretaciones se basaban en el prejuicio de que la vida predice o explica la poesía del escritor y que este es un hecho social más de la realidad; la autonomía y la variedad de sentidos de la obra literaria como campo ficcional era reducida a los datos como información instrumental y práctica. Por ello es significativo que una de sus teorías explícitas sea la teoría de las generaciones de José Ortega y Gasset, utilizada por su operatividad didáctica y funcional, para describir y controlar la información, basándose en fechas de nacimiento o periodos históricos significativos. Empero, en ciertos casos, la interpretación más que apelar al texto, hizo referencia a la experiencia de la vida, a la realidad contextual y a los detalles que pudieran explicar el fenómeno literario. En ese sentido, la casi nula distancia estético-temporal con respecto a *Cuadernos de quejas y contentamientos* no fue favorable para las interpretaciones de este grupo, puesto que el juicio ante lo novedoso se dificulta cuando la expectativa se centra en la biografía, que es cambiante y trasmisora de una gran

inseguridad para la «conciencia científica». Así, los prejuicios fueron más incontrolables, lo cual explica los adjetivos calificativos sobre los autores más que sobre las obras.

Por otro lado, el paradigma residual en el campo de la crítica fue el paradigma onto-sociológico; residual porque aun siendo desestimado como modo de hacer crítica, continuo siendo un elemento efectivo y cotidiano en el presente. En realidad, los otros marcos teórico-epistemológicos tienen sus raíces en este paradigma, ya que es global y acorde con la experiencia inmediata; no obstante, aquellos se diferencian en que apelan a arribar a un tipo de teoría explícita. En cambio el impresionismo valorativo de este paradigma residual se limita a gravitar solo en una experiencia antropológica de la literatura, el gusto, la intuición. Sus prejuicios son producto de formaciones sociales inmediatas, más incontrolables que los de los anteriores, ya que se resisten a formular sus reflexiones en base a criterios teóricos específicos. En este sentido, en sus interpretaciones actúan mínimamente sus teorías explícitas y más sus teorías implícitas, sus creencias, mitos, marcos de referencia.

En el campo literario peruano del sesenta, la escasa distancia temporal entre los juicios de los críticos y el poemario dificultó la discriminación entre los «prejuicios verdaderos» y los «prejuicios falsos». El interés de muchos críticos literarios en dicho periodo, opacada por la vital asociación del quehacer poético con la responsabilidad social, era definir una «tradición nacional», de ahí el paradigma poético fuera César Vallejo, por su alcance universal, reconocido por todos los agentes que jugaban su capital hacia la conservación del campo literario peruano, muchas voces fueron silenciadas aun cuando las expectativas de los críticos literarios se hallaban prestas a oír el entusiasmo de la juventud, las nuevas voces, y sus innovaciones. A principios de la década del 70 y luego en los 80 hasta fines de siglo, dichos agentes se dinamizaron, así como el canon como institución reguladora también lo hizo, puesto que la definición de lo «literario» o lo «poético» se amplió ante el ineludible surgimiento de las nuevas voces tendientes a sobrepasar los límites de lo canónico. Ello condujo a que surja un ambiente de disponibilidad para que los

agentes del campo literario pudieran abordar la poesía de Marco Martos. Así fue como el autor de *Cuaderno de quejas y contentamientos*, como creador, fue ingresando al campo literario, al ajustarse efectivamente a los parámetros de valoración del paradigma dominante.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### **MARCO TEÓRICO PARA EL ANÁLISIS DE *CUADERNO DE QUEJAS Y CONTENTAMIENTOS***

En el presente apartado desarrollaremos en estado de la cuestión o marco teórico con la que iniciamos nuestra tesis, indicaremos nuestra propuesta de investigación tomando en cuenta los estudios paradigmáticos que han surgido a través del tiempo, haremos una reseña del método a utilizar, plantearemos nuestro método de investigación y desarrollaremos ampliamente la metodología con la que se asediarán los poemas. Dicho esto, presentamos a continuación la propuesta metodológica con la que iniciamos nuestro trabajo.

#### **2.1 Estado de la cuestión actual en torno a la poética de Marco Martos**

Como señalamos al inicio del capítulo anterior, El «campo retórico» facilita la constitución de una teoría completa de la interpretación porque toma en cuenta tanto el proceso de producción como el de recepción. Incluye la recepción crítica del texto analizado como las corrientes literarias y filosóficas que influyeron en la construcción del mismo. El mismo no excluye la posibilidad de análisis desde perspectivas recientes o contemporáneas ya que el tiempo no delimita el análisis por el contrario lo enriquece y va nutriendo con nuevos

enfoques la visión del poemario. Por esa razón, a continuación haré una recopilación de seis escritos actuales hechos por críticos e investigadores contemporáneos que analizaron la obra de Marco Martos desde diferentes puntos de vista, generalizando ciertos temas o enfocándose en algunas características particulares de la obra poética; partiremos desde una perspectiva general de la obra poética, expuesta por Carlos López Degregori; Carlos Garayar, Róger Santibáñez; luego veremos la periodificación propuesta por Camilo Fernández Cozman; un análisis que se centra en el poemario de Gema Areta Marigó; para concluir por una crítica singular que parte desde *Casa nuestra*, hecha por Luis Jaime Cisneros.

López Degregori, en el 2006<sup>43</sup>, al hacer un recorrido minucioso de la obra poética de Marco Martos, escribiría sobre *Casa nuestra*, que inaugura una propuesta singular que ha sido siempre consecuente consigo misma y afirma, además ese sutil equilibrio, que ha caracterizado al autor, entre la fidelidad a la tradición de su lengua y la renovación, «Martos desarrollo su propuesta apoyándose en las fuentes de la lírica hispánica, pero actualizada a través del filtro de la ironía, el prosaísmo y la cotidianidad».

La función del poeta y el lugar de la poesía se superpone a un «decir» duro y desencantado, que ya no halla los «sueños» ni los «cuentos antiguos» pero que es adecuado para poetizar con acritud una «casa» que es lo doméstico y la ciudad. Esta poesía «antiheroica», «sarcástica» que guarda, ciertas afinidades con la antipoesía cultivada en Latinoamérica por esos años, va encontrando una expresión compleja en *Cuaderno de quejas y contentamientos*, por ejemplo en «poema» se halla las claves formales de una actitud que asume la crítica a la modernidad «no es la hora de Rimbaud, no es su hora/Busquemos lo maravilloso/Dando vueltas alrededor de lo concreto/...»

El yo poético que ofrece los poemas de *Casa nuestra* está marcada, por el extrañamiento y la soledad. Los poemas articulan la peripecia de un migrante provinciano, desde la óptica del migrante peculiar que observa el entorno con

---

<sup>43</sup> En el 2006, López Degregori, publicaría «Marco Martos: en infierno donde no se ama». En la comarca oscura. En: *Poesía Peruana 1950 – 2000*. Lima: Universidad de Lima, pp.93-105.



un cristal culto y, al mismo tiempo, irónico y amargo. Los textos van simulando o fingiendo, así, diversas y opuestas actitudes ante la experiencia urbana que solo se reúnen en su contradicción: el asombro de una ciudad descomunal en relación a la pequeña ciudad de la infancia. Serán las simulaciones, más mascaradas que utiliza el autor para neutralizar la imposibilidad de identificación con una ciudad excluyente: «En Lima cada cuadra tiene su nombre me dijeron/ y es verdad que he comprobado; /otras cosas se callaron las personas.../»<sup>44</sup>

Según López Degregori, *Cuaderno de quejas y contentamientos* será un libro que supone un paso adelante al proyecto poético del autor en tanto muestran un afinamiento del lenguaje. El descontento proveniente del yo poético venido de la provincia cede ante la presencia de la voz crispada y agresiva ya plenamente instalada en Lima. Martos culmina y profundiza su reflexión sobre Lima, cruel e insensible, infernal en los rostros y revelaciones. Lima es la ciudad del infierno, allí el poeta está en una posición ambivalente entre la repulsión y atracción. El enfrentamiento de Martos es sin embargo casi silencioso y sentido como una lucha interior. En estos libros, Lima ya no se expresa como un sentimiento claro, no existe una topografía exacta ni minuciosa. La actitud soterrada de Lima impregna su conciencia o inconciencia, sus sueños y vigias, sus experiencias, recuerdos, anhelos y expectativas. El poema «Descripción» es un ejemplo de este mecanismo: «/en el centro de la habitación/ una obvia fosforescencia nocturna/ irradia calor»<sup>45</sup>.

Carlos Garayar<sup>46</sup>, supone la obra de Marco Martos como un cancionero con historia de amor que lleva incrustada preocupaciones de la vida social,

---

<sup>44</sup> López Degregori luego añadiría que «En Casa nuestra había un “desgarrón efectivo” cuyo origen está vinculado al profundo desarraigo del migrante provinciano en la capital y al desacomodo con el mundo circundante de un individuo, que en medio de las esperanzas colectivas de otros, no tiene certeza, salvo la intuición de que esta solo» ( López Degregori 2006:95).

<sup>45</sup> A diferencia de Pablo Guevara que plantea en su visión una Lima de luchas irreconciliables entre los centros y periferias, Martos traslada el conflicto a la memoria y nostalgia. En este sentido es congruente que la ciudad Lima se desvanezca a partir de *Carpe Diem* para casi desaparecer en libros posteriores, a la ciudad y al espacio vital ya conseguido no hace falta mencionarlo, en el poema Perú se resume en: «No es este tu país /porque conozcas sus linderos/ ni por el idioma común ni por los nombres de los muerto/es tu país, / porque si tuvieras que hacerlo, /lo elegirías de nuevo para construir aquí todo tus sueños.../».

<sup>46</sup> En el 2011, Carlos Garayar publica en *La Casa de Cartón de Oxy* nº 24, su artículo «Leve reino de Marco Martos».

semejante al renacimiento, su poesía *está* entre la experiencia amorosa, desesperanzas y el no desvarió, y su diversidad de ritmo. Martos es un poeta de época que recomienda y toma lo que necesita para su obra, en el poema «rito», por ejemplo recomienda: «usar palabras del lenguaje de hoy/ pues las palabras del año pasado/ pertenecen al lenguaje del año pasado/ y las palabras del próximo año/ esperan oír su voz/». Usa referencias a clásicos y modernos pero se renueva en su propia poesía, su propio aire Martos lo confirma: «cojo la pluma y digo/ lo que me viene a la lengua/ lo que siento de adentro/ lo que nadie me dicta/ cojo la pluma y digo/ radiografiá daltónico/ o lo que me dé la gana/».

Por eso afirma que Marco Martos tiene una poesía existencial. (Garayar 2001:15-16) Su norte no son teorías sino su mismo ser: «lo que siento de adentro» es cierto como decía Mallarmé, la poesía no se hace con ideas sino con palabras, pero las palabras no bastan; tienen que estar cimentadas en la tierra y amalgamadas con algo más que puros nexos gramaticales. Marco Martos en ese sentido y a pesar de su gran admiración por el poeta francés, marca su distancia a la poesía simbolista lo contrario a Rimbaud dice «no es la hora de Rimbaud, no es su hora». En Rimbaud hay una huida de lo cotidiano hacia el mundo extraordinario de la imaginación, mientras que en Marco Martos 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.

Es que esta es una poesía de la experiencia del sujeto arrojado al mundo, es una poesía de la experiencia contra los distanciamientos, en el la poesía sigue siendo expresión. Por eso comunica sinceridad, por eso conmueve. También podríamos definirla como una poesía de lo cotidiano, de ahí provienen sus temas de amor, la estrechez a las que las preocupaciones diarias someten al hombre, la nostalgia, el oficio mismo del escribir, los grandes y pequeños acontecimientos de la vida como el nacimiento de una hija o el cambiarle los pañales al bebé. Marco Martos nunca se dirige un ser superior, sus interlocutores son el mismo o su pareja, o el hombre común y corriente. Por eso su protesta nunca es grandilocuente ni sus elogios desmesurados. Es un

hombre que dialoga con otro hombre de su misma condición, es pues una poesía no artificiosa que deja fluir palabras naturalmente. La dirección de la poesía de Marco Martos, diría que ella se encamina hacia la sabiduría y la serenidad.

Para Róger Santiváñez<sup>47</sup> (Santiváñez 2012: 43-51), uno de los orígenes más remotos de lo que hoy se conoce como poesía conversacional podríamos encontrarlo en pleno estallido de las artes de vanguardia (Marjorie Perloff: 2003)<sup>48</sup>, según esta importante crítica, el «arte impuro» ya estaba latente durante el periodo previo a la Primera Guerra Mundial; es decir, en la vanguardia revolucionaria afines a los futuristas italianos y la prosa del transiberiano ruso que marcaran el punto de partida del arte y la literatura moderna. La vanguardia revolucionara los conceptos de estética que impera desde la formación del simbolismo es por ello que ya los textos poéticos afines al futurismo italiano y ruso propugnan que se debe destruir el marco lírico situando al poema en el umbral que hay entre el verso y la prosa. La inclusión de cualquier elemento concreto de la realidad de la superficie del cuadro, a la incorporación del lenguaje directo –el habla cotidiana- a la secuencia sintagmática del poema, solo hay un paso: la poesía conversacional había nacido. Así la poesía moderna buscaba sacudirse del lastre modernista y simbolista, descubrió en la vivacidad del habla cotidiana la mejor vía para liquidar el exceso de subjetivación y objetivarse. La dicción coloquial se presenta como sencilla, directa a veces prosaica e irónica. En América se introduce por la lectura de Walt Whitman del chileno Nicanor Parra considerado como el padre de la «poesía conversacional hispanoamericana». Diría que la poesía conversacional «es un lenguaje más o menos suelto, una poesía abierta, no hay métrica estricta ni un lenguaje poético conversacional».

En el Perú, Marco Martos publica en 1965 su primer poemario llamado *Casa nuestra* donde anuncia una nueva voz en los años 60, pero más allá de su opera prima, fue en *Cuaderno de quejas y contentamientos* donde se ve el

---

<sup>47</sup> Roger Santiváñez hace un recorrido de la obra poética primera de Marco Martos a partir de la evolución de la poesía coloquial inglesa y la coloquialidad hispanoamericana.

<sup>48</sup> Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture, with a New Preface* (University of Chicago Press, 2003)

predominio del modo conversacional, desde su primer poema *Muestra de arte rupestre* se ofrece la realidad socioeconómica expresándose en la poesía del lenguaje cotidiano. Además señala que, otra figura característica en el libro es el intertexto garcilasiano que pone en evidencia la herencia de la tradición española y lo que él considera poema literario y su concepción cultista pero que no le quita lo cotidiano.

Un punto importante que hizo notar es que su poesía conversacional esta en relación con la cuestión política. La preocupación política esta puesta en dos poemas escritos sobre Ayacucho «Último informe de Don Damián de la Bandera...» y «relaciones peligrosas» el primero habla por sí solo y el segundo constituye un alegato contra el gobierno de facto del general Velasco. El último poema defiende a la poesía en el círculo de lo estético, la poesía no sirve para combatir a las distintas clases de mosca, sin embargo el poema alude a Mao. Su referencia urbana del final de los 60, es un anuncio de lo que incrementará Hora Zero en la poesía peruana, el último poema «Inconexiones al gran vendaval» utiliza lo coloquial para describir la vida cotidiana de la ciudad testimonio de la sensibilidad crispada ante la neurosis del sistema. El lenguaje común que se trabaja en sus versos finales es muestra de la poesía conversacional hispanoamericana del siglo XX.

Por su parte, Camilo Fernández Cozman divide la poética de Marco Martos en tres momentos: El Inicio, donde incorpora la lírica coloquial del 60 representada en *Casa nuestra, Donde no se ama y Cuaderno de quejas y contentamientos*. Esta primera poética nos revela sus influencias de Garcilaso de la Vega, Antonio Machado y Rimbaud. La característica esencial es la poesía coloquial, la ironía corrosiva y la crítica a la rutina sexual y familiar como en el poema «Casti connubi». El periodo de la madurez expresiva, comprende desde *Carpe Diem* hasta *Leve reino*, el tono lírico no es tan irónico marcada por un corte de tonalidad grave, los poemas que ejemplifican son «Carpe Diem» y «El Silbó de los aires amorosos». El periodo de la vuelta a las formas tradicionales, es el periodo comprendido a partir del *Mar de las tinieblas* hasta los últimos poemarios, aquí sus referentes son Dante, Homero, San Juan de la Cruz y nos presupone una vuelta o triunfo de las formas tradicionales. Luego

señala que Marco Martos se entronca en una tradición que oscila entre la métrica tradicional y el verso libre de Walt Whitman y Rimbaud, en *Casa nuestra* utiliza el registro coloquial y en *Cuaderno de quejas y contentamiento* el verso es libre<sup>49</sup>.

La española, Gema Areta Marigó<sup>50</sup>, sostiene que: «*Cuaderno de quejas y contentamientos*, fue escrito entre 1968 y 1969 y es un libro hasta cierto punto crispado muy agresivo, muy demente y con mucha experiencia colectiva». El problema de la meditación de lo personal y colectivo ha sido resultado de la derrota de lo antihumano aunque ya no es posible la felicidad y la aventura de una simple canción pues ahora el lector identifica su área geográfica del alma través de la insistencia de ese nuevo comienzo al que regresa siempre Marco Martos. La voz poética de Martos también está sustentada en la ironía corrosiva, como nos dice Carlos López Degregori, su poética es poesía testimonial antiheroica, sarcástica, que guarda por cierto afinidades con la antipoesía cultivada en Latinoamérica por esos años. López Degregori dice: «es significativo que Marco Martos ofrezca en sus poemas el dinamismo y trascurrir del ahora y no estados inmóviles, en una poética consiente de su temporalidad pero que es capaz, también, de perennizar nuestras experiencias a pesar de la precariedad de la condición humana» (López Degregori 2006:94).

La oralidad ancestral reconocida en Marco Martos se traduce en el prosaísmo, la ironía y la cotidianidad que comparte con los poetas del sesenta, junto con los amigos y las influencias académicas. En «Muestra de arte rupestre» se defiende de la lectura política del paisaje, es el triunfo del quehacer poético complicada con la propia vida familiar, laboral y económica. La poética de la triste existencia está en la urbe en el medio urbano de «humillaciones y postergaciones». Hay un asedio interminable a la infancia, al lenguaje y a la amada y eso es parte de la poesía de la existencia es una

---

<sup>49</sup> Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de I+D+I «Retórica Cultural», de referencia FFI2010-15160, concedido por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencias de Innovación de España. FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. «El poema-crónica en la obra de Marco Martos». En: *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje*. Tomo V. Lima: Academia Peruana de la Lengua / Editorial San Marcos, 2012, p. 127.

<sup>50</sup> En «Las palabras de la tribu en su dicción azul: Muestra de arte rupestre». En *Boletín de la academia peruana de la lengua* n° 31

poesía de dolor y muerte, en «Carta a Nausícaa» se anuncia con «qué manera de joder el hado maligno», que «termina cediendo apenas en la memoria de la belleza casi imperceptible», concluye.

Según Luis Jaime Cisneros<sup>51</sup>, *Casa nuestra* es el libro de la juventud, donde el ambiente hogareño reclama atención tierna, pero donde la edad pugna también con sus exigencias y sus letargos: «/con César, con Elías, con Elio o con Tucán/ olor a manzanas y fresas dolientes/ y nunca/ nunca de prisa llegar y los libros sin las aulas/ y mamá en el hogar/ y compramos cigarrillos a escondidas/ y a escondidas empezamos a fumar/». El amor a los hombres, el amor a la vida y a la naturaleza es lo que en realidad consagra nuestra condición humana<sup>52</sup>. Su primer libro es el puente imprescindible que conduce a *Cuaderno de quejas y contentamientos* donde *el arte rupestre* se muestra en todo su esplendor. Las circunstancias lo llevan a ser visitado por la lectura política del paisaje, pero Martos logra que, sobre lo instantáneo y temporal triunfe el quehacer político: «mi sueldo (y el tuyo, lector), / no alcanza. / Muchos miran con envidia estos ingresos. / pero en el Perú hay varios millones, peor que nosotros.../»

El poeta pronostica los acontecimientos violentos de Ayacucho: «la cárcel espera, con las puertas abiertas / a quien quiera cambiar la miseria de Huamanga/». El poeta no puede callar su solidaridad con quienes han aprendido a frecuentar el dolor cívico: «/A tantos han matado en Chile / que es ridícula tu pena/ y la de tantos, / ridículo y mezquino tu dolor individual,/ ridículo y mezquino el dolor del poeta que sueña con un verso que al despertar /olvida./» y concluye demostrando el compromiso humanista de Martos, en «poema», ya no es hora del retorno simbolista aunque lo añore «/no es la hora de Rimbaud, no es su hora/».(Cisneros 2011:5-8)

---

<sup>51</sup> Esta crítica fue hecha por Luis Jaime Cisneros para *La casa de cartón de Oxy*, 24 (2011), se tituló: «Tradición y originalidad en la poesía de Marco Martos».

<sup>52</sup> Al respecto, señala «Encuentra Martos aliento para dar a su discurso poético la envergadura deseada y para ofrecer a su repertorio esta auténtica prueba de destreza literaria. Martos ha sabido apreciar lo que el paisaje tiene de humano y no duda de como el amor al paisaje enriquece y decora la propia biografía que está hecha de soledad y presencia: /para quien busca compañía, / para quien busca soledad, dura es la tierra de los molles; / vocingleros crucen junto a las pencas / y poco más tarde canes acezantes vigilan tu morada/»

En suma, hemos explicitado la dinámica de relaciones y posiciones de *Cuaderno de quejas y contentamientos* dentro del campo literario peruano del 60, cuyos agentes (entre poetas, críticos y estudiosos) contribuyeran a su dinamización mediante su ingreso al gran diálogo abierto desde muchos antes de su participación. Así, también nosotros como intérpretes nos aunamos a la confrontación dialéctica de los discursos bajo la fe de que, como todo agente, poseemos las mismas posibilidades para poner en práctica nuestro conocimiento. Desde la tradición a la que pertenecemos, acogemos interrogantes que nos interpelan y a las cuales confrontamos con el objetivo de contribuir al diálogo, en tanto somos conscientes de que nuestro saber presenta prejuicios adquirida desde nuestra formación literaria, somos intérpretes que dan sentido al texto de acuerdo al marco teórico del cual partimos y que asumimos para definir nuestro propio horizonte de interpretación. Por ello, a continuación pasaremos a defender nuestro marco teórico reseñando las teorías que utilizamos para nuestro estudio.

## **2.2 Reseña de las teorías literarias y la retórica de Arduini en San Marcos**

En sus inicios, la crítica literaria, estuvo marcado por los métodos positivistas que venían de otras ciencias como la sociología (Comte), la biología (naturalismo), históricos (biografismo) y el estudio determinista (Taine), basta saber que en los inicios de la investigación literaria se utilizaron los análisis sociohistóricos y fenomenológicos para interpretación de textos siendo estos análisis excesivamente esencialistas, por ello luego en una fase superior apareció el new criticism (Barthes) que había defendido una posición teórica en el enclave, por el concepto de «escritura», de diferentes aportes: el existencialismo, el estructuralismo, el psicoanálisis, el marxismo; además apareció la lingüística estructuralista (Saussure) que dio paso a la semiótica greimaciana para darle un sentido inmanentista al análisis textual de las obras literarias, la superación de estos tipos de análisis sumamente esquemáticos se dio con la aparición de métodos teóricos netamente estéticos-literarios derivados del formalismo ruso bajtiniano como la narratología, además se fue ampliando los estudios de la rítmica, la neoretórica estilística, y la nueva semiótica literaria.

Como vemos nuestra historia de la teoría literaria no es ni fue lineal sino más bien ha sufrido vaivenes dejando en claro en este último siglo que pasó cuatro grandes sistemas de pensamiento: la fenomenología (que a su vez se proyecta sobre la lingüística), la hermenéutica, el marxismo y el psicoanálisis. El perfil quebrado y lleno de rupturas de la evolución histórica de la teoría del anterior siglo obedece, además, al desarrollo de una doble tensión dialéctica. Primeramente, la dialéctica especificidad/universalidad que vienen sufriendo todas las ciencias humanas y que afecta a la legitimidad del propio discurso. Y una segunda tensión dialéctica que ha propinado a la teoría literaria del siglo XX constantes vaivenes: la lucha entre el esencialismo metafísico y el funcionalismo pragmatista. Esta tensión enfrenta constantemente a quienes cuestionan la literatura como un objeto y pretenden que sea lo literario una cualidad inherente, superior, que posee un tipo de obras. Mientras los esencialistas se preguntan ¿Que es la literatura?, los pragmáticos plantean que la respuesta a la pregunta ¿a qué llamamos literatura? no es consistente ni uniforme a lo largo de los años llevando a veces al extremo de la relativización, es por ello que para hacer uso de un método de análisis se busca ante todo el método que se acople al tipo de poemas que se van analizar.

En el presente, en los inicios del siglo XXI, en nuestra casa de estudios muchos de mis contemporáneos interiorizaron el método de la retórica general textual o neoretórica, que difundió el profesor Camilo Fernández Cozman. En esencia, fue, para mí durante la universidad, un método muy práctico que se adaptaba bien a la mayoría de -no a todos- textos literarios. Además, el profesor Fernández siempre se ha caracterizado por ser bastante metódico y ordenado. Creo que ese factor fue clave para encontrar en la metodología que propuso una excelente alternativa para abordar los trabajos de universidad y por ende la presente tesis; no obstante, no quiero dejar de mencionar los estudios de teoría de la novela con el difunto profesor Carlos García Miranda, tal vez uno de los mejores docentes que he tenido en mi tiempo en San Marcos. Otras teorías nos fue enseñada en letras por docentes especialistas como el profesor Santiago López Maguiña, que dictó la semiótica del discurso siendo una superación de la semiótica greimaciana ya obsoleta para los



estudios literarios, luego la colaboración del profesor Mauro Mamani para aprender la teoría literaria sociocrítica de la mano de Bajtín y los formalistas rusos, el profesor Dorian Espezúa nos brindó sus conocimientos de las teorías de la ficción y de la estética de la recepción, además, dictó un seminario de teoría literaria latinoamericana que se centró en Cornejo Polar, Antonio Cándido y Ángel Rama, también tengo recuerdo de Oscar Coello que enseñaba rítmica siendo unos los métodos teóricos más prácticos que se mantuvo a lo largo de los años. Por último no hay que dejar de reconocer el gran valor hermenéutico que enlaza los estudios culturales y los estudios poscoloniales en un análisis plural y multidisciplinario que nos fueron enseñados por excelentes docentes como el maestro Carlos García Bedoya y el profesor Marcel Velázquez.

Luego de este breve marco referencial, es evidente y a la vez importante señalar que el marco teórico que se va utilizar en la presente investigación parte de la Retórica General Textual expuesta por Stefano Arduini. El primer acercamiento a la propuesta de lingüista italiano fue en las clases del profesor Camilo Fernández Cozman de Poesía Peruana Contemporánea y Poesía Hispanoamericana Contemporánea, cursos que lleve en mi formación académica universitaria. Abordando un poco la historia de este enfoque en San Marcos, tengo que mencionar que Camilo Fernández Cozman es el docente que trae a nuestra institución este nuevo enfoque que sustituye a la retórica restringida, siendo Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo, Giovanni Bottiroli y Stefano Arduini a sus más importantes representantes. La Retórica General Textual, surge en los años ochenta y ve la necesidad de retomar el enfoque totalizante aristotélico. Por lo cual da suma importancia a recobrar los lazos entre la inventio, la dispositio y la elocutio; es decir, entre el mundo de las ideologías, la estructura y el estilo. A partir de ello, en los últimos años se han elaborado muchas tesis que utilizan como metodología de interpretación los postulados de campo retórico y campo figurativo.

En la Retórica Restringida se analizaban las figuras literarias (que forman parte de la elocutio) un tanto al margen del universo de las ideas, ahora con la Retórica General Textual se hablará de una metáfora articulada a la estructura

del poema (la dispositio) y a la cosmovisión (la inventio) que porta el poema. En otras palabras se busca una visión más integradora de todos los ámbitos de la Retórica. No cabe duda de que Stefano Arduini, en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), plantea algunas categorías fundamentales que cuestionaban los parámetros de la Retórica restringida que tenía en Pierre Fontanier (tratadista francés del siglo XIX) y en el Grupo Mi (conjunto de investigadores de la Universidad de Lieja, en Bélgica) a sus más ilustres representantes.

Para superar el enfoque restringido, Arduini formula la idea de campo retórico, entendido como una vasta área de experiencias adquiridas por los individuos y la sociedad. Hay campos retóricos amplios como el de la cultura francesa; y otros más restringidos como el de la poesía simbolista francesa. En tal sentido, toda metáfora debiera estudiarse de acuerdo con el campo retórico correspondiente. Por ejemplo, una metáfora de André Breton solo tendría sentido pleno en el ámbito del campo retórico de la poesía surrealista de lengua francesa. Una antítesis de Francisco de Quevedo se entiende de manera cabal si se sitúa en el campo retórico de la poesía barroca española.

Así, Arduini abre la posibilidad no solo del estudio de los vastos contextos culturales, sino también del proceso de recepción de los textos literarios porque abordar el estudio de los campos retóricos significa también preguntarse cómo ha sido la recepción de los textos poéticos en determinadas épocas. Verbigracia, ¿cuál ha sido la recepción de la poesía de César Vallejo en los años sesenta? Porque si nos preguntamos por las experiencias adquiridas por el individuo y la sociedad, entonces no podemos obviar el análisis del proceso de recepción de un poemario en determinada época. En el siguiente subcapítulo, explicaré el concepto de campo figurativo, planteado por el lingüista italiano de la Universidad de Urbino.

### 2.3. Definición de campo figurativo según la propuesta de Arduini

Arduini, en sus *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*<sup>53</sup>, realiza un breve recuento histórico de las figuras para luego definir las; afirma que uno de los primeros pensadores que se interesan por la distinción entre el estilo poético y figurado es Giorgias. Para el ateniense la figura debe entenderse desde una concepción creativa que se da no como resultado de una operación sino en el mismo proceso operativo. Después será Aristóteles quien problematice la cuestión de las figuras, ya que las concibe como desvío de uso común y como forma típica del hablar cotidiano. Nos encontramos ante una aparente contradicción, en el que un uso singular del lenguaje se convierte al mismo tiempo en norma del hablar cotidiano.

En esta duplicidad, la tradición encontrara una de las mayores dificultades para la definición de las figuras. Pero la visión aristotélica solo es un problema si entendemos la figura en términos de connotación, como un giro inesperado (información distinta) respecto a un valor normal (plano denotativo). También Quintiliano va a mantener una actitud doble hacia las figuras, pues considera que estas son una transformación simple del expresarse simple. En una versión más moderna, Gérard Genette ratifica el desvío como el mecanismo productor de figuras siempre que se produzca una connotación y Pierre Fontanier insiste en la distinción entre las figuras y el habla común. Dentro de este panorama, el grupo *Mi o* de Lieja -como representantes de la retórica restringida- retoma la idea de la figura como un desvío de la norma, lo que nos obliga a considerar un *grado cero* desde el cual se realiza la transferencia del sentido. Sin embargo, también abordan el análisis del «ethos» de las figuras, es decir, el estímulo significativo que el texto produce en el receptor. Uno de sus conceptos fundamentales que desarrollan es el de *metábole* entendida como una «transgresión de la norma, una alteración del grado cero absoluto entendido como el discurso reducido a sus semas esenciales» (Fernández Cozman 1996:96).

---

<sup>53</sup> ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia. Universidad de Murcia, 2000, p. 271.

Para Giambattista Vico, en cambio, el uso de la figura (metáfora) «actualiza operaciones que comprometen procesos mentales; los tropos se tornan así el medio principal para individuar universales antropológicos». La figura, en este sentido, no se reduce a la sustitución de dos términos por una operación analógica para ampliar su radio semántico, sino se erige como una necesidad de la expresión. Armstrong Richards también rechaza la idea de que la metáfora sea una similitud abreviada y la asume como medio indiscutible por el cual se construye la imagen del mundo. Asimismo, Paul Ricoeur reconoce que la metáfora «tiene un valor de verdad en el sentido de que ella es, en cualquier caso, experiencia de realidad» (Arduini 2000:99). De este modo, la figura ya no se construye como un ornato de la expresión sino un medio singular de aprehender el mundo y transmitirlo.

En esta línea interpretativa se encuentra la posición de Arduini, para quien las figuras constituyen los lentes retóricos a través del cual observamos las estrellas del mundo referencial. La concepción de la figura como desvío de una norma -muy en boga en la visión decimonónica- pierde vigencia en el presente siglo que ha repensado las categorías dadas por la tradición. Desde la perspectiva de la Retórica General Textual, que amplía el radio de acción propuesto por los estructuralistas y que se reconcilia con la retórica aristotélica, el lingüista italiano propone el concepto de campo figurativo como el espacio cognitivo que contiene a las figuras retóricas, entendidas como universales antropológicas de la expresión. En sus palabras afirma que:

Las figuras no son solo un medio de la *verborum exornatio*, y, por tanto, un componente de la *elocutio* de la naturaleza puramente microestructural del texto, sino más bien algo más complejo que implica los diversos planos retóricos y que atañe a una modalidad de nuestro pensamiento (la modalidad retórica que está junto a la lógico-empírica). Nuestro concepto de figura, pues, pretende ofrecer en pocas operaciones generales el modo en el que nosotros filtramos expresivamente el mundo y de ese modo lo hacemos visible, la figura en este sentido no es el punto de llegada de un proceso que parte de los datos naturales, sino que es el punto mismo de partida (Arduini 2000:133).

Ya no queda lugar para la distinción tradicional entre figuras del pensamiento y figuras de la palabra porque -tal como lo ha demostrado el estructuralismo lingüístico moderno de Saussure-, pensamiento y palabra están fuertemente

conectados. Además, según esa aproximación -a diferencia del Grupo de Lieja- la retórica de las figuras no se limita al ámbito de lo literario y presupone la activa interrelación entre la «*dispositio*, la *elocutio* y la *inventio*». De ahí que la figura sea concebida como un principio antropológico por ser una característica común de la raza humana y expresiva por ser el medio con el cual el hombre organiza su facultad comunicativa. En otras palabras, no se trata de términos o signos que son reemplazados por otros para mejorar el ornato de la expresión o introducir una significación inesperada sino de términos que definen una realidad de otro modo no comunicable.

El lenguaje figurado no depende del estándar ya que no estamos ante la existencia de un nivel neutro revestido por la expresión; simplemente el filtro figurativo nos permite expresar cosas que no podían ser dichas de otro modo. Tenemos así que la realidad no solo es aprehendida por procesos lógicos de pensamiento sino también por mecanismos que podríamos llamar *retórico figurativos* (pensar figurado). Ello nos permite justificar una perspectiva que no anquilosa en el análisis microestructural de las figuras retóricas sino que las entiende como instrumentos culturales que revelan la ideología (visión de mundo) que subyace a la expresión.

Es por ello que, a partir de este nuevo enfoque de la retórica general textual, Arduini plantea seis campos figurativos<sup>54</sup>, la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la repetición y la elipsis. La metáfora es tradicionalmente entendida como la sustitución de dos términos por analogía y a partir de un término medio entre el metaforizante y el metaforizado, por ejemplo al anunciar «Pedro es una gallina» se entiende que el término común a partir del cual se da la transferencia de semas es la cualidad de «cobarde». Pero los estudios recientes han demostrado que la similitud no es el principio fundamental por el cual se construye la metáfora. La poesía simbolista constituye un buen ejemplo para demostrar que la metáfora es una modalidad autónoma.

---

<sup>54</sup> Camilo Fernández señala «que toda figura transmite conocimiento y, por lo tanto, no se debiera hablar de un juego fonológico al margen de la ideología del poeta». <http://camilofernande.blogspot.pe/2007/05/la-teora-de-los-campos-figurativos-v.html>

Por su parte, la metonimia es entendida como la transferencia por contigüidad de términos que pertenecen a una misma cadena lógica ya sea por las relaciones de causa por el efecto, materia por el objeto, el continente por el contenido, lo concreto por lo abstracto, etc. Para no regresar a la noción de desvío, se da a entender el mecanismo metonímico no como el intercambio de la causa por el efecto, sino como la creación de un significado tercero a partir de la relación causa/efecto. En el poema «natural mind» de Marco Martos distinguimos el efecto (*/verde con escamas/*) en lugar de la causa (la invasión del plancton al mar peruano), términos ambos que acentúan la sensación de naturalidad.

Si a la metonimia le corresponde el área de la contigüidad, a la sinécdoque le corresponde el de la inclusión. Si descubrimos una descomposición distributiva en las relaciones del todo por la parte o viceversa estamos ante este campo retórico. En una expresión en la que el término hombre está en lugar de mano (todo-parte) nos encontramos ante una sinécdoque particularizante. Solo por citar otro ejemplo, en la cosmovisión andina la figura de la isla es la representación sinécdoque de la tierra.

La antítesis es la figura por la cual entendemos el mundo a partir de sus contradicciones, que pone a prueba nuestro entendimiento pues instaura la polaridad que encierra la realidad que nos rodea. En el poema «*nefasta canción*» observamos el funcionamiento de una antítesis cuando describe la canción como: «puro retención de un sonido». Con un afán claramente desmitificador que se sirve de esta figura para señalar la naturaleza trágica y desesperanzadora del canto como símbolo largamente atendido por la tradición.

En la siguiente estrofa: */desde el signo/desde el límite /desde el fondo/*, versos de «con mi cerebro derretido por tus años» un poema de «Donde no se ama», en los que se utiliza la anáfora, figura que pertenece al campo figurativo de la repetición. Para Arduini, este recurso ayuda a una amplificación afectiva que descarta una redundancia arbitraria de los términos. No se debe subestimar esta operación por su aparente simplicidad ni reducirla solo al plano

de lo formal, ya que la repetición acentúa las isotopías, es decir, las constantes significativas que se dan a lo largo del poema. En el caso de este ejemplo inicial, la anáfora está al servicio de reafirmar la permanencia de los recursos frente a la inexorable presencia del olvido.

Por último, la elipsis consiste en una operación que sigue la ruta contraria a la empleada por la repetición. En lugar de añadir elementos, se trata de eliminarlos para brindar economía a la expresión. Mediante la ausencia de una o varias palabras se busca decir con mayor brevedad una expresión pero con mayor contundencia significativa. Por ejemplo, en los versos de «El viaje».../Dejando atrás/ A Chosica, Chaclacayo, / San Mateo, Matucana, /... distinguimos la suspensión de la palabra «dejando atrás» para acentuar la presencia de las ciudades que se van alejando.

#### **2.4. Definición de las técnicas argumentativas según Perelman**

La retórica de Chaim Perelman (Varsovia, 1912; Bruselas, 1984) constituye una de las técnicas más interesantes por rescatar el concepto persuasivo de la argumentación, a partir de la importancia de su correlación con la retórica de la era clásica, revitalizando así los conceptos de Aristóteles sobre la legitimidad filosófica de la retórica y relegando la condena de Platón frente a esta disciplina, en tanto la solía asociar a la sofística y a la manipulación de la verdad<sup>55</sup>.

Ahora bien, los tipos de técnicas argumentativas en la visión de Perelman se engloban en cuatro grupos: 1) los de argumentación cuasi-lógica (que se aproximan a la formalización del pensamiento) 2) los argumentos basados en la estructura de lo real (conforme a la naturaleza misma de las cosas), 3) los argumentos que tienden a fundamentar la estructura de lo real (que se basan

---

<sup>55</sup> La tesis de Perelman sustenta la prevalencia de la persuasión como elemento prevalente en el discurso argumentativo, a efectos de convencer a los demás de nuestra posición. Diríamos que esta tesis se acerca mucho a la idea de pretensión de corrección de Aristóteles, más basados en que nos dirigimos a un auditorio particular y a un auditorio universal, respecto de los cuales es necesario que nuestro discurso persuada, explique y convenza. Precisamente la exigencia de adhesión de ese auditorio a las ideas, explica la figura de la importancia de la persuasión. Ver, Perelman y Olbrechts-Tyteca (2006: 299).

en el caso particular y en la analogía), 4) los de disociación de nociones (que tienden a desintegrar las nociones aceptadas).

## 2.5. Definición de la metáfora según la propuesta de Lakoff y Johnson

En la primera parte del subcapítulo haremos un breve recuento de las principales teorías de la metáfora para luego profundizar en la que propone Lakoff y Johnson. Estos autores proponen una clasificación en tres tipos de metáfora: estructural, ontológica y espacial; que pasaremos a definir y ejemplificar<sup>56</sup>.

La teoría sobre la metáfora se remonta a los escritos aristotélicos. En su *Poética*, por ejemplo, destaca su construcción a partir de procesos de desplazamiento: «se trata por tanto de un transporte de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie o por analogía» (Poética 1457: 7-9)<sup>57</sup>. Un ejemplo de género a especie sería «esos felinos» por «esos gatos»; de especie a género, «perros» a «caninos»; y de especie a especie, «derrochar» por «deteriorar» que tienen como género común «gastar». También menciona un cuarto tipo de metáfora donde se pone en juego cuatro elementos. Los versos de Jorge Manrique «Nuestras vidas son los ríos que van a dar al mar que es morir» nos sirve para ejemplificar la metáfora por analogía. En este caso existe la siguiente proporción: vida (1) es a río (2) como morir (3) es a mar (4).

En la clasificación hecha por el Estagirita se encuentra el germen de las tres teorías posteriores sobre la metáfora: del desvío, sustitutiva y como figura del pensamiento: Al campo de la retórica restringida, que reduce el radio de acción a las figuras de la *elocutio*, corresponde los trabajos de las dos primeras teorías. El Grupo de la Lieja desarrolla el concepto de metábole, entendido como una transgresión –fonológica, sintáctica, semántica o lógica de grado cero, e incluye a la metáfora dentro de lo que se conoce como metasememas. Por su parte, Fontanier como máximo representante de la teoría sustitutiva sostiene que la metáfora surge del desplazamiento sémico de dos términos que

---

<sup>56</sup> Lakoff, G. & Johnson, M. (2003:40)

<sup>57</sup> Arduini, óp. cit., (2000:47)



comparten una propiedad. Así por un mecanismo de traslación de semas, presenciamos dos términos: metaforizante y metaforizado, que comparten un concepto común (*tertium comparationis*<sup>58</sup>). En la famosa metáfora «tus dientes son perlas», el término metaforizante «dientes» comparte con el metaforizado «perlas» el concepto medio de «brillantez». Asimismo en la frase publicitaria «el agua es vida», el término «agua» se intersecta con «vida» por la noción de «fluidez».

Los recientes estudios realizados por la retórica general textual; sin embargo, conceden mayor vigencia a la teoría de la metáfora entendida como una figura semántica/tropo. Arduini, destaca que los seres humanos pensamos metafóricamente. Las figuras entonces no se reducen a un simple ornamento de la expresión ni al desvío de un plano denotativo (neutro). Esto se debe a que las figuras son universales antropológicos, es decir; son estructuras de pensamiento a través de las cuales aprehendemos el mundo y lo ordenamos. En este sentido, el campo figurativo de la metáfora –entendido como el espacio cognitivo que alberga a las figuras- debe remitirnos a un pensar metafórico. Los versos simbolistas de Rimbaud han contribuido a desbaratar la noción de la asociación metafórica a partir de la intersección de una característica común. No se puede encontrar en «*tertium comparationis*» lo común entre un color y una vocal, tal como lo dice Arduini. Lakoff y Johnson han revalorizado este acercamiento por el cual la metáfora no se encuentra únicamente en el uso poético del lenguaje, ya que «impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción<sup>59</sup>». Nos separamos entonces del ejercicio retórico en términos de argumentación para internarnos en su aspecto lógico. La metáfora, siguiendo esta línea, forma parte de nuestro sistema conceptual con el cual comprendemos el mundo. Por tanto, no consiste en el remplazo de un término por otro para mejorar la expresión sino que de ella depende la manera como percibimos y dirigimos nuestras acciones.

---

<sup>58</sup> Es la calidad que hay en dos cosas que se están comparando y tienen en común.

<sup>59</sup> Lakoff & Johnson óp. cit., p.39

Por ejemplo, cuando afirmamos que una «discusión es una guerra» no solo nos referimos a la discusión en términos bélicos sino que experimentamos la guerra en términos bélicos y actuamos en consecuencia. Expresiones de nuestro uso cotidiano como «destruyó mis argumentos», «habrá que plantar otra estrategia para vencerlo», «recibí un bombardeo de críticas», entre otras, confirman la anterior aseveración. De ese modo, asumimos que en una discusión existen dos adversarios en una dinámica de ataque y defensa de argumentos.

De ahí se concluye que: «Las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles, precisamente, porque son metáforas en el sistema conceptual de una persona. Así pues, cuando en este libro hablamos de metáforas, tales como una “discusión es una guerra”, debe entenderse que metáfora significa concepto metafórico<sup>60</sup>».

Además, el concepto metafórico es sistemático, puesto que el lenguaje que usamos para hablar sobre este aspecto del concepto es también sistemático. Esto quiere decir que la conceptualización metafórica de la discusión como una batalla, condiciona la forma en que llevamos a cabo la discusión y la manera de expresarnos acerca de nuestros roles dentro de ella. En el concepto metafórico «el tiempo es dinero» propuesto por los investigadores, notamos que si conceptualizamos el tiempo como un recurso valioso, actuaremos como si fuera y nos expresamos en los mismos términos: «He ganado tiempo esta mañana» o «Desperdicias tu tiempo en tonterías». De ahí se desprende la sistematicidad que existe entre la forma de percibir el tiempo y la manera de expresarnos sobre él. No existe, sin embargo, ningún modelo a priori por el cual el sujeto deba conceptualizar el tiempo como valioso o la discusión como conflicto. El sujeto lo asume de tal o cual forma dependiendo de los valores desarrollados por la cultura a la que pertenece.

Esto último nos remite a la relación entre estructura metafórica y coherencia cultural. En otras palabras, nos referimos a la correspondencia que deben guardar los conceptos fundamentales de la primera con los valores

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 42.

desarrollados por la segunda. Por ejemplo, la prioridad que nuestra sociedad da a más es mejor es congruente con expresiones como «mis ganancias aumentaron este mes» e incoherente con expresiones como «disminuyo mi sueldo» si se le da un sentido favorable. Cabe mencionar también que las circunstancias culturales a veces ponen en conflicto los valores y sus metáforas de la corriente cultural hegemónica con la de las subculturas que lo usan. Así, por ejemplo existen grupos ascéticos que no buscan poseer más bienes materiales sino más bienes espirituales. No obstante, la corriente principal prevalece para este subgrupo ya que poseer más sigue siendo mejor, lo único que ha variado es que no se considera importante acumular.

Esta sistematicidad que nos permite experimentar un aspecto del concepto en términos de otro, a su vez ha de ocultar otros aspectos del mismo concepto. Para explicarlo, Lakoff y Johnson utilizan como ejemplo la «metáfora del canal» propuesta por Michael Reddy. Según está, las ideas del hablante serían objetos puestos en los recipientes de las expresiones lingüísticas y enviados a través de un canal a un oyente para que los extraiga. Lo que esta metáfora destaca es la transmisión de información, pero oculta las veces en que el contexto juega un rol fundamental para determinar el significado del mensaje. Tenemos así que la estructuración metafórica no es total sino parcial pues solamente se destacan algunos aspectos para la superposición conceptual, «cuando decimos que un concepto está estructurado por una metáfora, queremos decir que está parcialmente estructurado y que puede ser entendido de ciertas maneras pero no de todas». Para citar otros ejemplos, el concepto metafórico de «una discusión es una guerra» destaca la rivalidad de la discusión pero oculta los aspectos cooperativos que pueden surgir. En los versos de Javier Heraud: « Y la poesía es un relámpago maravilloso, / una lluvia de palabras silenciosas, / un bosque de latidos y esperanzas, / el canto de los pueblos oprimidos, / el nuevo canto de los pueblos liberados. / Y la poesía es entonces, / el amor, la muerte, / la redención del hombre» (Arte poética, 21-29) se destaca el compromiso del arte poético con la realidad social del hombre pero sin discriminar el aspecto espiritual y estético de la creatividad.

### 3.5.1. Tipos de metáforas según Lakoff y Johnson

Estos dos autores distinguen entre tres tipos de metáforas: las ontológicas, orientacionales y estructurales<sup>61</sup>. Las primeras se basan en nuestra experiencia con objetos físicos y relacionan un término abstracto en función de entes y sustancias concretas. Este mecanismo permite definir con mayor precisión un concepto determinado. En el poema, «Azul ultramar»<sup>62</sup>: «la noche devastadora es una máquina que brilla» v.33, se desarrolla como tema principal la pérdida del aura amorosa y la desacralización de los valores cristianos en la ciudad moderna, la noche (concepto abstracto) es definida como una maquina (cosa concreta). Pero las metáforas ontológicas no se restringen al ámbito literario sino que pueblan nuestro uso cotidiano y responden a diversos fines.

Estos fines ontológicos son: De referencia («La fuerza parlamentaria asusto al presidente»), cuantificación («Se necesita mucha esperanza para ganar la guerra»), identificación de aspectos («El lado sensible de su personalidad afloro en el debate»), identificación de aspectos («La presión familiar fue la causa de que no aprobara el examen»), establecimiento de metas y motivaciones («Estudiaré dos idiomas para conseguir una beca en el extranjero»). Pero las metáforas ontológicas no se limitan a concebir una cosa no física como una sustancia sino que pueden destacar otros aspectos que se construyen culturalmente. Así, por ejemplo, en la metáfora «la mente es una maquina» se destaca el estado de operatividad o inoperatividad de la mente, mientras que en «la mente es un objeto frágil» se destaca la fuerza o debilidad psicológica. Cada una de estas metáforas entonces se centra en diversos aspectos de la experiencia mental.

Si las metáforas ontológicas se basan en nuestra experiencia física con los objetos, las metáforas orientacionales toman como base experiencial nuestra orientación espacial (arriba/abajo, adelante/detrás, centro/periferia). Este tipo de metáforas no solo tienen un sustento físico sino también cultural. Según el ejemplo propuesto por los investigadores, «más es arriba» se basa en nuestra

---

<sup>61</sup> Ibídem, p. 49.

<sup>62</sup> Jorge Eduardo Eielson, *Habitación en Roma*, escrito en 1952.

experiencia de que la talla se correlaciona con la fuerza física y que los ganadores en las competencias se ubican el lugar más alto. Ello justifica expresiones como «Aumentaron mis ganancias este mes» o «Escale varios puestos en mi centro laboral» con sentido favorable. Esta dinámica funciona para el orden hegemónico pero existen también subculturas que subvierten este orden, como algunos grupos monásticos que no privilegian el aumento de bienes materiales sino espirituales. En este caso, «más es arriba» sigue siendo vigente, pues lo único que varía es lo que considera importante acumular. Con eso concluimos que las metáforas orientacionales guardan una sistematicidad interna, por la que «más es arriba» es coherente con metáforas específicas como la «virtud es arriba» o «lo bueno es arriba». Sin embargo, esto no significa que existan muchos arribas distintos sino que nuestra experiencia de la verticalidad deriva en metáforas diferentes. El «es» que une los términos de cada metáfora nos remite a un conjunto de experiencias en la vida que, en los ejemplos propuestos, coincide con las de la verticalidad.

Para terminar proponemos un ejemplo tomado de la poesía de Marco Martos: /«dejando atrás Chosica»/. Estos versos pertenecen al poema «el viaje» en el que se desarrolla una configuración espacial delante/detrás. La ausencia de un locutor-personaje favorece la construcción de un poema marco en el que proyecta su alejamiento es el viajero. El uso de la preposición «tras» ratifica esta idea según la cual, la posición anterior del viajero es mejor respecto a la posterior de lo que dejó atrás Chosica (por que se aleja del frío que implica el invierno). Pero el potencial significativo del poema no se limita a la secuencialidad espacial de ambos objetos sino que también guarda relación con consideraciones ontológicas del binomio alegría/tristeza que atraviesa toda su poesía.

Las metáforas estructurales, igual que las ontológicas, definen un término en función de otro y no un sistema global de conceptos en reemplazo de otro como las orientacionales. El ejemplo «una discusión es una guerra» es uno de los más conocidos y ahí observamos como un concepto abstracto (discusión) se define con otro concepto abstracto (guerra). El mecanismo no se reduce a

referirse a la discusión en términos bélicos, sino a experimentar la discusión como si fuera una guerra. Las expresiones «gané el debate municipal», «destruí cada uno de sus argumentos» o «se defendió valientemente de cada una de las acusaciones» es una muestra de ello. Además, si percibimos la discusión en estos términos, actuaremos en consecuencia. De ahí resulta lógico que veamos a nuestro interlocutor como un adversario, que planeemos estrategias, defendamos posiciones y ataquemos argumentos. Nada determina a priori que entendamos la discusión como una guerra, ya que este pensar metafórico se construye culturalmente. En este caso tal vez por el carácter competitivo que caracteriza a nuestra sociedad. Un ejemplo literario lo encontramos en la famosa obra *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, en el que se utiliza la metáfora estructural «el mundo es un teatro». Aquí se construye alegóricamente el concepto de la vida como representación, donde Dios aparece como espectador, el mundo como escenario y nosotros como actores. Si el nacimiento es la entrada a este gran teatro y la muerte la salida, solo queda ofrecer la mejor performance de los roles asignados (el pobre, el rico, la prudencia, la belleza, el rey) por el Creador. En este caso, notamos que no solo se concibe el mundo en términos de un teatro, sino que dicha percepción dirige el accionar de cada uno de los personajes en el universo representado de la obra. Ahora veremos cómo se desarrollan estas metáforas de la vida cotidiana en los poemas de *Cuaderno de quejas y contentamientos*.

## TERCER CAPÍTULO

### **ANÁLISIS RETÓRICO, ARGUMENTATIVO Y METAFÓRICO DE LOS POEMAS DE *CUADERNO DE QUEJAS Y CONTENTAMIENTOS***

#### **3.1. Aparición de *Cuaderno de quejas y contentamientos***

En este apartado, previo al análisis de los poemas, vamos a referenciar el proceso de creación del poemario. Marco Martos arriba a Lima en el inicio de la década del 60, procedente de su natal Piura, para estudiar Derecho en la Pontificia Universidad Católica, se instala en un pequeño cuarto de la Plaza Francia, en el centro de Lima, desde donde empieza a frecuentar a otros estudiantes amantes de la poesía, caminaba a diario hasta la Casona San Marcos, para conversar con sus amigos sanmarquinos Arturo Corcuera, Cesar Calvo, Hildebrando Pérez, entre otros; en aquellos días estaba latente el problema de la reforma estudiantil, alentados por el clima rebelde de la época propiamente dicha la revolución cubana muchos estudiantes se plegaron a las protestas universitarias entre los que figuro Marco Martos y es así que participo en los movimientos estudiantiles de la época, en esos momentos decide dejar su carrera de Derecho y se traslada de la PUCP a la UNMSM para estudiar Literatura al igual que Luis Hernández, Antonio Cisneros y Javier Heraud.

Sus primeros poemas retratarían aquella vida de provinciano en Lima, la soledad es un aspecto fundamental en su retórica, pues era parte de su condición de migrante, esencialmente los fines de semana en las que se encontraba sólo sin el calor familiar del hogar, este carácter soledoso se ve en sus versos crispados, llenos de amargura de su primer libro *Casa nuestra* (1965), poemario con el que se inició en el camino literario. En este su primer libro, de tendencia expresionista y corte depresivo, Marco Martos mostraría ese hastío por la soledad y el desamparo que padece, aquella fatiga al recorrer aquellas calles polvorientas, sofocantes, llenas de miseria, calles furiosas que murmuraban detrás de sus oídos lo que plasmaría en sus versos. Además de estar marcada por una visión pesimista y autodestructiva hay que rescatar que con este poemario se inicia su lenguaje oral y su escritura en versículos producto de sus lecturas de T. S. Eliot y Ezra Pound.

En su segundo libro *Cuaderno de quejas y contentamientos* de 1969, amplió su panorama con un discurso oral, polifónico y heteroglósico que no empleaba representativos nombres de personajes literarios para «transgredirlos», sino que buscaba crear espacios intermedios en los cuales cualquier lector pudiera «participar» en el goce de la lectura, como si estuviese hablando con un amigo. Así hace su ingreso a nivel hispanoamericano en la denominada poesía conversacional y la poesía polifónica al practicar las referencias culturales, exponer los encuentros de diferentes lenguas y cofundar nuevas formas de diálogo con el lector. En este sentido, la práctica de las modalidades de la poesía coloquial y conversacional en la poética de *Cuaderno de quejas y contentamientos* no era una arbitraria introducción al habla popular ni solo una consecuencia del espíritu de protesta del poeta ante la realidad opresiva, como lo fue para los movimientos contraculturales estadounidenses, sino un medio para crear espacios discursivos en los que el lector hallará un terreno cotidiano de conversación.

Como hemos dicho lo que caracteriza la primera etapa poética del poeta es el expresionismo y más propiamente dicho el vallejiano. Marco Martos y Cesar Vallejo se asemejan por el interés y la predilección, por lo íntimo y cotidiano, por lo cercano, por el hogar y la familia, ello se acompaña en la referencia del



lenguaje cotidiano, que es la utilización de fórmulas extraídas del lenguaje diario y la asimilación del ritmo del habla coloquial, un ejemplo de ello es el poema «Carta a Nausícaa» que se analizará más adelante.

Las influencias que marcaron decisivamente la escritura de este libro además de los poetas coloquiales norteamericanos Eliot y Pound, fueron el poema epigramático y paródico de Nicanor Parra, el distanciamiento de Bertolt Brecht, los poetas de la tradición española, Quevedo, Machado, la generación del 28, los poetas del hermetismo italiano Quasimodo, Ungaretti, los poetas de la cotidianidad con aire de oralidad hispanoamericano desde Vallejo hasta Cardenal y Pacheco, así como también la poética rebelde de Gilbert y los «Poesía Beat». Otra influencia importante fue la recibida de sus maestros de literatura especialmente de Washington Delgado que instaba a sus discípulos a la lectura y a la creación de poesía con contenido social y alta rigurosidad estética.

Hay que resaltar que *Cuaderno de quejas y contentamientos*, si bien al inicio tuvo una elogiosa recepción por parte del pequeño círculo literario del país, esta fue opacada por la complicada coyuntura política y social del momento, la gran atención a su poética llegaría con la madurez, el prestigio académico y la publicación de nuevos poemarios donde tardíamente fue alcanzando la atención de la crítica especializada. Ahora bien, el poemario cierra una época fructífera para nuestra literatura por el nivel de lenguaje y por el talante contracultural, al mismo tiempo abría otra época donde la cotidianidad y la ironía se volverían dominantes; los setenta, con la vociferante y cruda voz del irreverente Movimiento Hora Zero.

### **3.1.1 Estructura del libro**

Para 1966, luego de publicar *Casa Nuestra*, obtiene el primer lugar en los Juegos Florales de Poesía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con los primeros poemas de los que después fuera su segundo libro. Terminado sus estudios de licenciatura fue contratado como nuevo docente en la universidad de Huamanga, viajo a Ayacucho radicando por espacio de dos años, en ese tiempo terminó de crear el resto de poemas de su segundo libro y

los presento en 1969, a un concurso organizado por La Casa de la Cultura del Perú<sup>63</sup> en donde obtuvo el Primer Premio Nacional de Poesía, antes de ello, los había enviado a un certamen del Municipio de Piura donde los presentó con el título de «Poemas de la vida cotidiana» en esta competencia no tuvo suerte por el gusto poético arcaico del jurado, por ello, para el certamen de La Casa de la Cultura le colocaría el título actual agregándole además algunos poemas nuevos. Luego del galardón, este sería publicado en diciembre de 1969, desde los talleres gráficos de Carlos Milla Batres y su editorial CMB Ediciones, incluyéndola en la colección «Ernesto Che Guevara».

La primera y única edición de este libro, tiene en su portada un retablo pintado en rosa, dividido en tres segmentos de figuras, dibujadas al estilo barroco donde se aprecia un cazador disparando una flecha a una ave que lleva en su pico una manzana, un hombre luchando contra una serpiente de tres cabezas y al final a una media luna con rostro humano acompañada por una estrella; en su contraportada tiene insertado una imagen fotográfica de una casa ruinoso de arquitectura andino-hispánico con tejado, balcón derruido, una escalera y un tendedero con ropa colgada<sup>64</sup>. En el prólogo hace referencia a la novela italiana *El barón rampante*, de 1957 del escritor Ítalo Calvino para explicar el título del poemario<sup>65</sup>. Además dice en el prefacio: «*Cuaderno de Quejas y Contentamientos* fue escrito durante los años de 1968 y 1969 en Lima y Ayacucho». El poemario no tuvo nuevas ediciones pero se reeditaron sus poemas dentro de la antología de la obra completa de Marco Martos, *Leve reino* (1996).

En *Cuaderno de Quejas y Contentamientos* se incluyen 17 poemas divididos en dos bloques con un total de 35 páginas. Los poemas del primer bloque son nueve, comprenden: Muestra de arte rupestre; Bartleby en el cementerio de elefantes; Ley; Último informe de don Damián de la bandera sobre las

---

<sup>63</sup> La Casa de la Cultura del Perú que dos años después sería disuelta para dar paso al Instituto Nacional de Cultura (INC)

<sup>64</sup> La referencia sostiene que se trataría de una casa de la ciudad de Huamanga donde residía entre 1968 y 1969, cuando era docente de la universidad de esa ciudad.

<sup>65</sup> En síntesis: «Piero di Cosimo, creó el cuaderno de quejas, lo colgó de un árbol con un cordel para que los hombres escribieran allí todas sus penas pero como vio que era muy triste pensó en agregarle los contentamientos y así el cuaderno escolar ya no pareció tan trágico. Salió un bonito cuaderno y Cosimo lo tituló: Cuaderno de quejas y de contentos», la síntesis es mía.

condiciones objetivas en la muy noble y leal ciudad de Guamanga, en el año del señor de mil novecientos sesenta y nueve; Poema; Nausícaa nonata; Carta a Nausícaa; Poesía; y El telescopio más poderoso del mundo. Los poemas del segundo bloque son ocho, corresponden a: Poema; Casti connubi; A duras penas; Contra biaba; Hombres y moscas; Pero doy patadas en las espinillas; Inconexiones al gran vendaval; y Relaciones peligrosas.

### 3.1.2 ¿Un poemario estratégico?

Marco Martos es amante del ajedrez, como lo fue Borges, Delgado, Loayza, Aranibar, lo que lo particulariza es que él lo practico profesionalmente llevándolo incluso a ganar un premio internacional, en 1963, en Chile. Sobre el ajedrez y la poesía nos dice lo siguiente, en una entrevista que da al diario *La República*:

Lo paradójico es que tanto el ajedrez como la poesía se nutren de un afán creativo. Ese afán en cualquier área es desordenado, incluso caótico. Sin embargo la única manera de ofrecer algo al “otro” es ordenando ese espacio. Pienso que todo artista que logra hacer algo lo consigue porque de alguna manera ha ordenado su propio caos, entonces para mí no es una coincidencia. (Batalla, 2003).

En ese sentido creemos que el ajedrez le dio al poeta un orden lógico, además una mentalidad transparente, clara y estratégica, en consecuencia en sus poemas no encontramos azar, sino una conciencia de escritura programática, es por ello que hace de *Cuaderno de quejas y contentamientos* un poemario estratégico como un juego de ajedrez dividiendo sus poemas en dos bloques generales: microcosmo y macrocosmo, y si se ve desde la cotidianidad sería: sobre la vida íntima-familiar, y sobre la vida social-objetiva, estos dos grandes temáticas, que no son excluyentes sino que se comunican con tópicos que unen ambas dimensiones donde lo principal es el discurso de la cotidianidad, y donde el exteriorcismo y la expresividad son las características generales del poemario

De acuerdo a este argumento, hemos dividido el libro de 17 poemas en dos grupos de ocho, el decimosétimo será el poema que inicio el libro «Muestra de

arte rupestre», ha este lo hemos comprendido dentro de ambos bloques temáticos. A continuación, el siguiente gráfico muestra la bifurcación propuesta.

<b>Lo personal familiar - Microcosmo</b>	<b>Lo social objetivo - Macrocosmo</b>
Pero doy patadas en las espinillas,	Bartleby en el cementerio de elefantes
Inconexiones al gran vendaval	Ley
El telescopio más grande del mundo	Último informe de don Damián de la bandera sobre las condiciones objetivas en la muy noble y leal ciudad de Guamanga, en el año del señor de mil novecientos sesenta y nueve
Poesía	A duras penas
Poema (quinto)	Poema (decimo)
Nausícaa nonata	Contra biaba
Carta a Nausícaa	Hombres y moscas
Casti connubi	Relaciones peligrosas
Muestra de arte rupestre	

Gráfico 1. Elaboración propia

Dentro del primer grupo que abarcan poemas de corte personal, familiar, amoroso, y subjetivo estarán «Pero doy patadas en las espinillas», «Poema» (quinto) e «Inconexiones al gran vendaval», con tópicos del amor juvenil; «Poesía», y «El telescopio más poderoso del mundo», cuya temática es sobre el amor de pareja, el segundo es dedicado a su esposa, los del amor filial son los contentamientos por el nacimiento de su hija, en «Nausícaa nonata» y «Carta a Nausícaa»; sobre el matrimonio escribió «Casti connubi» y sobre la vida de casados «Muestra de arte rupestre», señalando allí el desamparo que padece el individuo social al intentar construir una familia, es por ello que este

poema tiene una doble tendencia temática, porque se ubica tanto en lo personal como lo social, con vasos comunicantes que unen ambas realidades del ser humano.

Los otros ocho poemas cuya tópic principal será la denuncia objetiva y el descontento existencial serán: El poema literario «Bartleby en el cementerio de elefantes»; los poemas de denuncia serán, «Ley»; «Último informe de don Damián de la bandera sobre las condiciones objetivas en la muy noble y leal ciudad de Guamanga, en el año del señor de mil novecientos sesenta y nueve»; «Hombres y moscas»; y «Relaciones peligrosas»; «Poema» (decimo) son unos versos sobre el compromiso con la escritura; y por último el poema epigramático «Contra biaba»; como hemos dicho «Muestra de arte rupestre» será especial porque vincula las dos líneas temáticas cosmológicas que engloba el poemario.

En primer capítulo de esta tesis planteamos la existencia de un discurso disidente presente los poemas de *Cuaderno de quejas y contentamientos*, esto lo evidenciamos cuando leemos el poema «Relaciones peligrosas», allí el poeta manifestó su crítica denunciando los abusos del gobierno «en Ayacucho he visto matar gente como a perros/Ayacucho es como Macondo, quiere echar tierra». (v.16-17). Esto es muestra del compromiso que Marco tiene con su realidad social, es una denuncia sobre los excesos de injusticias cometidas por la represión política que existía en Ayacucho, él lo vivía diariamente pero no escribe dejándose llevar por la pasión, su escritura muestra una realidad objetiva y para ello, por ejemplo, escribe en formato de reportaje en «Último informe de Don Damián...», señala «la cárcel espera, con las puertas abiertas a quien quiera cambiar la miseria de Huamanga» (v.33-34), Esa forma de escritura es una técnica aprendida de Brecht, del alemán aprendió el llamado efecto de extrañamiento o «distanciamiento brechtiano», esto consistía en mostrar y explicar ideas de una realidad sin dejarse llevar por las pasiones que conducen a una catarsis irreflexiva, por ello se trataba de dar distanciamiento emocional con respecto a lo que se mostraba en la obra para que así el público pudiera reflexionar de una manera crítica y objetiva.

La idea de distanciamiento tiene que ver mucho con la objetividad y el compromiso del intelectual, teoría del existencialismo Sartreano que era compartido por los poetas de su generación, para Marco esto es relevante para el escritor y lo evidenciamos cuando en el décimo «Poema» escribe «no es la hora de Rimbaud, no es la hora», (v. 1), esta postura es muy interesante y nos muestra que Marco tiene muy presente que su primer compromiso es con la escritura, ese es el rigor que marcará su obra. Es por ese rigor al escribir y por la estrategia organizativa del poemario que escogimos cuatro poemas distintos que para nosotros presentan una síntesis adecuada del poemario.

Partiendo de la diferencia entre poemas de asunto social y temática personal, decimos escoger «A duras penas» y «Contra biaba» para representar el discurso social disidente y objetivo, que a la vez es irreverente, epigramático y hereje; de igual manera para desentrañar el discurso de la intimidad del hombre en conflicto con su ser cotidiano veremos la angustia conyugal en «Casti connubi» y la angustia tanática<sup>66</sup> de «Carta a Nausícaa». Nuestro paradigma será evidentemente el coloquialismo y exterioricismo presente en todo el poemario.

Sintetizando, para nuestra investigación nos sumergiremos en los siguientes poemas: «Casti Connubi», «A duras penas», «Carta a Nausícaa» y «Contra biaba». Para el análisis interdiscursivo se tomarán en cuenta: «Diccionario de calamidades» (*Casa nuestra*, 1965), «Bartleby en el cementerio de elefantes», «Nausícaa nonata» y «Muestra de arte rupestre».

### **3.2. Análisis del poema A. «*Casti connubi*»**

Escrito entre 1968 y 1969, «Casti connubi» es un poema representativo de *Cuaderno de quejas y contentamientos* por la forma coloquial y lo epigramático de su escritura. «Casti connubi» quiere decir en latín «del casto matrimonio» y tiene su origen en la encíclica que escribió el Papa Pío XI que trata sobre la

---

<sup>66</sup> Lo tanático del griego Tanatos es la capacidad en el ser humano de destrucción y o transformación de la vida. En el poema Carta a Nausícaa veremos cómo esto se desarrolla paradójica y trascendentalmente mostrando el conflicto con el Eros que según Sigmund Freud sería su contraparte al ser la pulsión que da sentido a la vida.

vida del casado, fue escrito contra la banalización de ese sacramento e imparte deberes como la fidelidad, el mutuo amor, y la educación recta y cristiana de los hijos. En la primera edición se incluyó por error un último verso que luego en la edición de 1996 se suprimiría, Marco Martos refiere que ese último verso se sacó porque un verso nunca debe terminar en coma, y estaba demás.

Para el análisis de este poema, y de «A duras penas», aplicaremos para la segmentación de los versos, las partes del discurso de Aristóteles, las figuras retóricas de Arduini, los interlocutores y las figuras argumentativas de Perelman, luego aplicaremos un análisis de la cosmovisión del mundo, finalizando con el análisis interdiscursivo con otros dos poemas similares o antitéticos. Pasemos a leerla:

### **Casti connubi**

Cada mañana, marido y mujer, sentados y limpios,	1
comiendo tostadas, ruido de rata,	
leyendo los diarios, matando las moscas,	
hablando del clima, cada mañana,	
esperan la noche, el hastío sexual:	5
fingirse dormidos, fingirse despierto,	
decirse palabras de libros de amor,	
cada mañana, marido y mujer,	
van al trabajo, regresan, almuerzan,	
van al trabajo, regresan, se acuestan,	10
gordos, lustrosos, años de años,	
esperan la noche, matando tostadas,	

matando las moscas, matando los diarios,  
matando los climas, cada mañana, gordos,  
payasos, esperan la noche, el hastío sexual:  
fingirse dormidos, fingirse despiertos,  
decirse palabras de libros de amor,  
cada mañana, rata y rata, rata y rata<sup>67</sup>.

15

### 3.2.1. Partes del texto argumentativo

Aristóteles define a la retórica de la siguiente manera: «entendemos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer un auditorio». Y esto se hace con el uso de un talante (que es el prestigio del orador). Asimismo señala que para persuadir se debe hacer pruebas técnicas y extra-técnicas como parte de la argumentación, menciona tres géneros: el deliberativo, el judicial y el demostrativo siendo este último propio del género literario. El género demostrativo o epidíctico está dentro de lo que Arduini denomino la dispositio o estructura del texto literario. Es, en el campo de la dispositio desde donde se analiza el discurso literario, en este caso un poema. Aristóteles sostiene que el discurso epidíctico o demostrativo tiene cuatro partes.

Por lo tanto, para lograr hallar la argumentación de un poema se tiene que fraccionar el texto. Siguiendo la formula aristotélica el discurso se divide en: exordio, narración, argumentación y epílogo.

En «Casti connubi», el exordio va desde el verso 1 hasta el verso 5 porque esta parte presenta el tema: «el hastío sexual». La narración y la argumentación no se pueden separar en el texto pero va desde el verso 6 hasta el verso 15 y también finaliza con el tema central del texto, «el hastío sexual». El epílogo está conformado por los tres últimos versos, es decir va

---

<sup>67</sup> En la reedición de su obra completa (*Leve reino*: 1996) se suprimiría el último verso, que dice: /comiendo tostadas, ruido de rata, /. Solo en este poema analizamos la versión corregida.



desde el verso 16 hasta el verso 18 y culmina el poema repitiendo las primeras palabras del verso 1 /cada mañana/ finalizando con una aliteración y reduplicación. Esto hace que el poema cierre cíclicamente (el mismo recurso sintáctico abre y cierra el poema).

### **3.2.2. Campos figurativos constituidos por figuras retóricas**

Los campos figurativos que hallamos son:

- Campo figurativo de la antítesis: antítesis, ironía, prosopopeya, perífrasis.
- Campo figurativo de la elipsis: asíndeton, zeugma.
- Campo figurativo de la repetición: anáfora, repetición, paralelismo, aliteración, reduplicación, epanadiplosis.

El Campo figurativo que predomina es la antítesis.

Figuras retóricas:

Antítesis. En los versos 6 y 16 /fingirse dormidos, fingirse despiertos, / hay antítesis porque hay una contradicción entre opuestos en la misma oración. En el verso 4 y 5 /cada mañana/ esperan la noche/ hay ideas de significación opuestas que también pueden calificar como paradoja.

Ironía. En el verso /esperan la noche, el hastió sexual/ al igual que en /decirse palabras de libros de amor, / hay una aguda ironía que expresa lo contrario de lo que se siente y no sentir lo que se dice.

Prosopopeya. En los versos 12, 13 y 14 /Matando tostadas, matando diarios, matando climas/.

Perífrasis de gerundio. En los versos 2, 3, 4 hay repetición de esta construcción verbal: /comiendo tostada..., / leyendo los diarios, matando las moscas, / hablando del clima,.../

Asíndeton. En los versos 9 y 10 suprimen la conjunción “y” /van al trabajo, regresan, almuerzan, / van al trabajo, regresan, se acuestan, /

Zeugma. En los versos 9 y 10 se omite /marido y mujer/

Anáfora. Encontramos en el verso 9 y 10 la siguiente anáfora /van al trabajo.../. Luego hay una anáfora extensa en /esperan la noche, el hastío sexual: /fingirse dormidos, fingirse despierto, / decirse palabras de libros de amor, / cada mañana,.../ en los versos 5, 6, 7, 8, y los versos 15, 16, 17, 18.

Repetición. /Cada mañana.../ se repite en los versos 1, 4, 8, 14,18. También hay repetición en /matando tostadas, /matando las moscas, matando los diarios, /matando los climas, / en los versos 12, 13 y 14.

Paralelismo. En los versos 9 y 10. /van al trabajo, regresan, almuerzan, /van al trabajo, regresan, se acuestan, /

Aliteración En el verso 2 /comiendo tostadas, ruido de rata, /

Aliteración y reduplicación En el verso 18 /...rata y rata, rata y rata/.

Epanadiplosis. En el verso 11 se repite al principio y final de la oración /años de años/

### **3.2.3. Los interlocutores y las técnicas argumentativas**

En este poema la técnica argumentativa utilizada es la disociación de nociones, esta última se da por oposiciones de conceptos: mañana/noche, dormir/despertar, marido/mujer, ir/regresar. Es una relación contradictoria que parte de la única y principal argumentación (la rutina matrimonial) por lo que no hay interacción con otros tipos de argumentos.

En el texto se manifiesta un locutor no personaje, en tercera persona, que se dirige a un alocutario no representado porque la instancia que recibe el mensaje del locutor no es personaje en el mundo representado del poema. La perspectiva del poeta es más impersonal, es decir mira la instancia del matrimonio de manera universal y objetiva. Y esto se demuestra por los verbos que están conjugados en gerundio que es una forma no personal de versificar (comiendo, matando, leyendo, hablando). Por lo tanto estamos frente a una perspectiva externa. El auditorio a donde se dirige el autor implicado es

universal, esta es una clave para poder hallar los rasgos argumentativos. Otra clave es que el campo figurativo que predomina es la antítesis.

El tema principal, como se señaló, es el «el hastío sexual» que parte de la relación de contradicción por ejemplo /fingirse dormidos, fingirse despiertos, / demuestra que el hastío sexual se da al fingir que duermes o paradójicamente al fingir que no duermes para complacer a la persona amada en la relación nupcial, esta es una argumentación cuasi lógica basada en la relación de contradicción.

La antítesis /cada mañana/ esperan la noche/ refuerza la idea de contradicción, asimismo la ironía en el verso /esperan la noche, el hastío sexual/ expresa lo incómodo y abrumador se presentan estas situaciones para el individuo al igual que en /decirse palabras de libros de amor,/ ya que no expresa un sentimiento propio de lo que se dice, se expresa de otro ser que «no soy yo», con lo cual se va reforzando las propuesta antitética de su discurso y esta será al final la técnica argumentativa más importante del poema.

#### **3.2.4. Cosmovisión en «Casti connubi»**

El poema nos muestra lo paradójica, monótona y rutinaria que puede ser la vida de un sujeto en su relación con el mundo. Propongo la idea de que está construido sobre la base de un «día cotidiano» dentro de la vida de una pareja joven casada, está segmentada de la siguiente manera: En la mañana del verso 1 al 8 nos muestra como el hombre hace las tareas cotidianas desde comer tostadas hasta leer diarios. Luego llega la tarde del verso 9 al 14 donde el sujeto cotidiano sale a trabajar, se acuesta y espera la noche matando el tiempo. Del verso 15 al 18 es el momento de la noche donde el hastío sexual se acrecienta, se finge dormido o se finge despierto le da igual ya, decir palabras de un libro de amor es parte de su rutina matrimonial hasta la mañana siguiente donde vuelve a empezar su drama.

Este es el poema más lírico de todos los escritos en el poemario, su filiación con la tradición métrica latina se muestra en el ritmo cadencioso de los versos

tejen una melodía compulsiva que se va acrecentando en un ritmo invariable y obsesivo, propio de la música clásica. El autor señala en la entrevista que le hice lo siguiente: «Hay algunos poemas que apenas he corregido, este es un caso, porque algunos muestra algunas cosas y no otras, por ejemplo yo tengo bien sabido desde joven los ritmos regulares, sin embargo y en todo ese poemario, el único poema de ritmos regulares es este. Y eso tiene que ver la lectura de la poesía clásica y mi afición a la música, podría decir que el modelo musical, que no tiene nada que ver con el tema de ese poema, es el Bolero de Ravel, lee mi poema y va a ver que hay vasos comunicantes en el sentido del ritmo. Y en ese sentido el poema, que seguramente es uno de los mejores que he escrito, es un poema donde usted no sabe si es atraído por el hastío de una pareja matrimonial o por el ritmo, yo creo que el ritmo es más importante»<sup>68</sup>.

En efecto, en «*Casti connubi*» hallamos rasgos de la tradición española muestra de que Marco Martos maneja magistralmente la versificación métrica, por ello encontramos similitudes con la música clásica engancho un ritmo decadente, casi invariable, con un impulso obsesivo y con unos versos cansinos que son como un grito desesperado contra la rutina abrumadora de la vida diaria. Esta queja contra el hastío del matrimonio muestra su tono irreverente más corrosivo al ser titulada como una encíclica del orden católico siendo la religión institución tutelar conservadora de los valores familiares, es así que el poeta empieza rebelándose contra uno de los poderes facticos del orden social establecido.

El existencialismo plantea, a grosso modo, que el hombre «ser», es aquel sujeto que vive en un mundo para la muerte (Heidegger menciona que esta «arrojado al mundo»), vive en constante angustia existencial, pues está rodeado de otros seres y entes que lo descolocan. Para hallarse en el mundo tiene que encontrar al «Dasein<sup>69</sup>» o ser auténtico y la única forma es liberándose del mundo de los «Entes» (objetos, cosas prefabricadas por el

---

<sup>68</sup> Entrevista hecha el día 5 de noviembre del 2016, aún no ha sido publicada.

<sup>69</sup> «Dasein» como sustantivo alemán significa existencia y nada más. Por tanto, a la hora de verter este término, creo que ha de quedar en primer plano este significado básico. Cuando Heidegger dice «Dasein» el lector europeo empieza entendiendo existencia y nada más. Introducción a la filosofía de Martin Heidegger, traducido por Manuel Jiménez Redondo [http://www.olimon.org/uan/heidegger\\_introduccion\\_filosofia.pdf](http://www.olimon.org/uan/heidegger_introduccion_filosofia.pdf)

sistema). A partir de este momento ya podemos plantear que el hombre que no se reconoce como arrojado al mundo (ser auténtico) vive el «Dasein» de otros seres; la rutina que impone una vida inserta en el sistema capitalista impide que el Ser se reconozca auténticamente, entonces entra en crisis se angustia como un Ente (objeto) que no tiene Ser porque vive en una cotidianidad inauténtica, falsa e impuesta y eso se encuentra en un poema como «casti connubi» que desborda una visión desmitificadora respecto del amor idealizado.

### **3.2.5. Análisis interdiscursivo con *Diccionario de calamidades***

Este poema pertenece al primer poemario de Marco Martos, *Casa nuestra* (1965). En este poema hay alusiones al pecado (antítesis de la castidad) existe la angustia del poeta en seguir las reglas cristianas o dejarse llevar por la tentación /Curioso sentido/tiene la palabra pecado; /nada significa a fin de cuentas/ estamos ante una anticipación de casti connubi donde el poeta cuestiona y trasgrede las reglas morales /dejo vagar mi mano/junto al aire amoroso/de una muchacha tendida/. Esta trasgresión nos da pistas del conocimiento y hastío que tiene el poeta sobre la iglesia y sus dogmas que se harán evidentes más adelante (desemboca en Casti connubi). Su pesimismo existencial lo deja aleja de la naturaleza para situarlo en la realidad donde los hombres son fichas de un tablero que no controla /Tienen nauseas los combatientes/esperando a un dios o a un hombre/que impasible mueve sus fichas/ (así descubrimos que el argumento principal es la desesperanza pesimista de la realidad). También vemos que hay una búsqueda por hallarse en un lugar que no es el campo, del cual se aleja, como se aleja de lo simple a lo que todos se pliegan, busca diferenciarse de los individuales normales /Diferente a todos/es mi diccionario de calamidades/. En este alejamiento de las reglas surge el conflicto por hallarse y hallar su esencia, ese conflicto se va agudizar más en casti connubi donde el pesimismo la desesperanza se van intensificar y se va expresar en el temporal fracaso matrimonial. El poeta en la búsqueda de su autenticidad se aleja de los valores cristianos, asume el control y elabora su propia agenda o diccionario de vida, de quejas y de calamidades

intuyendo que años más adelante –en su segundo libro-se reencontraría con el tema del tedio, la desesperanza y el hastío.

### 3.3. Análisis del poema B. «A duras penas»

Este poema fue escrito entre 1968-1969 en su estancia en Huamanga, está ubicado en el tercer lugar de la segunda parte del poemario y colocado en el ámbito del macrocosmo social objetivo. Dice así:

#### **A duras penas**

Esperando en la esquina de domingo,	1
aburrimiento y sopor me acogen de antemano	
Los ojos, rojos, inyectados de cansancio,	
miran al cielo azul – insulto, por pasar el rato.	
Se demora el muy maldito	5
y es calor y es mañana y sudan manos.	
Vendrá, aunque no quiera:	
me llamo hace un rato, desesperado.	
Razones de peso me dan la idea:	
solo como un perro lo han dejado.	10
Vendrá y hablaremos	
de Julio, de Javier y de unos cuantos	
o del cuchillo terco en la desgracia,	
picudo picotazo de cuando en cuando.	
Mezcladitos los asuntos,	15

el año tortuoso, limpio y sano, desviado;

hablaremos

de los rusos, de la luna, de los libros recién comprados.

Todo

por eludir un nombre efímero, lleno de crepúsculo 20

y de espanto.

Entraremos al café. Charlaremos largo rato.

Da pica, funde y friega, saberlo de antemano.

Ojala que algún día nos cansemos de estar cansados.

### **3.3.1. Ojala que algún día nos cansemos de estar cansados**

Siguiendo la fórmula aristotélica segmentamos el discurso de la siguiente manera: El exordio va desde el verso primero hasta el verso cuatro. La narración está diferenciada del argumento y va desde el verso cinco al verso catorce porque es hasta allí donde se narra o describe la acción poética. La argumentación comienza en el verso quince cuando dice: /mezcladitos los asuntos/ allí introduce la argumentación del poema y para finalizar el epílogo es el último verso (veinticinco) porque este clausura el poema con una exhortación: /Ojala que algún día nos cansemos de estar cansados. /

### **3.3.2. Por eludir un nombre efímero**

Los campos figurativos que hallamos son:

- Campo figurativo de la repetición: aliteración, epanadiplosis, políptoton, polisíndeton, sinonimia, paronomasia, enumeración.
- Campo figurativo de la antítesis. hipébaton, paradoja, personificación o prosopopeya.

- Campo figurativo de la metáfora: símil, metáfora, sinestesia, alegoría.
- Campo figurativo de la elipsis: zeugma, elipsis
- Campo figurativo de la sinécdoque: sinécdoque.

El Campo figurativo que predomina es la repetición.

Figuras retóricas:

Aliteración. En el verso 3 /Los ojos, rojos, inyectados de cansancio/

Polisíndeton. En el verso 6 /y es calor y es mañana y sudan manos/

Políptoton. En el verso 23 /cansemos de estar cansados/

Paronomasia. En el verso 14 /picudo picotazo/

Sinonimia. En el verso 3 /inyectados/ sinónimo de hinchados, llenos.

Epanadiplosis. En el verso 14 /de cuando en cuando/

Enumeración. Este recurso sintáctico está en los versos 16, 18 y 22.

Hipérbaton. Alteración del orden de las palabras en el verso 2 /aburrimiento y sopor me acogen de antemano/ y en el verso 9 /razones de peso, me dan la idea/

Personificación o Prosopopeya. Verso 13 /cuchillo terco/

Paradoja. En el último verso /Ojala que algún día nos cansemos de estar cansados/

Elipsis. En el verso 6 se suprime «las» /sudan manos/

Zeugma. En el verso 12 y 18 se suprime «hablaremos»

Sinécdoque. En el verso 3. /Los ojos rojos inyectados de cansancio/ los ojos en vez del hombre la parte en vez del todo para manifestar que el hombre es el que está cansado.



Sinestesia. En el verso 3 /Inyectados de cansancio/ se puede hallar si consideramos los ojos rojos (cuya función principal es ver) como un órgano sensorial que no cumple la función física de cansarse.

Metáfora. En el verso 1 /esquina del domingo/ cuando empieza a doblar el domingo ósea al atardecer del día, utiliza esta figura para no mencionar el tiempo.

Símil. En el verso 10. /solo como un perro lo han dejado/

Alegoría. Me arriesgo a decir que en los versos 20-22 hay una alegoría al gobierno de Velasco.

Me explico. En los versos 19-20 se dice: /todo/ por eludir un nombre.../. Hay una alusión de hablar de «algo» para no hablar de alguien. En los versos 20-22 se completa: /por eludir un nombre efímero, lleno de/ crepúsculo/ y de espanto/. Proponemos que puede tratarse del expresidente Juan Velasco Alvarado /lleno de crepúsculo/ es decir oscuro por la tez morena del personaje; /y de espanto/ puede referirse al golpe de estado que llevo a cabo (1968), aquella época la sociedad peruana se llenó de incertidumbre y miedo ante un nuevo gobierno de corte revolucionario, causando pánico entre los sectores conservadores; y aquel /nombre efímero/ porque representaba el poder que no podría perdurar por originarse en la fuerza militar tal como sucedió en 1963 con La Junta de Gobierno que tuvo un paso breve por el Gobierno ya que convocó a elecciones una vez tomado el control. Esta alegoría es reafirmada por la enumeración de acontecimientos de la época: los rusos y su carrera espacial con los EEUU, la llegada del hombre a luna, el pico –comunista-, los ojos rojos, los libros que leían, de Julio y Javier (refiriéndose a Heraud), etc.

### **3.3.3. Señor ministro de salud**

El locutor es personaje, habla en primera persona, esto se denota desde los dos primeros versos cuando se menciona que pasa -aburrido- una tarde del domingo esperando a su amigo y el alocutario es no representado porque en el verso 5 se dice /se demora el muy maldito/. Por ello creo que estamos

hablando de un tono monológico hacia un auditorio general, esto quiere decir que está hablando a un auditorio universal.

El campo retórico que predomina es la repetición, esto es importante porque a través de ella podemos hallar las claves para descubrir las técnicas argumentativas en el poema. La figura retórica que simboliza esto es el políptoton podemos ubicarlo en el último verso del poema /Ojala que algún día nos cansemos de estar cansados/. En este verso hallamos una paradoja y el políptoton predominando la primera, porque la paradoja está en que no podemos cansarnos si estamos descansados el mensaje o argumento viene por el lado de la reflexión del sentido de la acción. Dicho esto creemos que hay un argumento cuasi lógico de dirección. Hay un sentido direccional porque se quiere llegar a una idea, introduciendo la repetición de la misma palabra con diferente accidente gramatical /cansemos/estar cansados/ se busca que la conciencia del alocutario se modifique con la reflexión. A través de estas palabras se argumenta un llamado a la conciencia como en poema de Vallejo «señor ministro de salud...».

El argumento cuasi lógico de dirección esta reforzado por el argumento de relaciones de coexistencia. En los versos 20-22 hay una relación sinécdoquica entre la revolución velasquista que es caracterizada por sus años tortuosos, de cuchillos, de rusos y de luna (por soñadores, idealistas) y su vida cotidiana es decir el contexto anecdótico en que es narrado el poema. El poeta va evitar mencionar directamente al gobierno por ello va hacer una alegoría entre la espera al amigo y como «espera» al país (De esto nos referimos en el apartado de los recursos retóricos). Al colocarse en situación de espera busca evitar hablar de su contexto, evade la confrontación directa porque su intención es generar conciencia de acción a partir de la inacción.

Aquí la técnica argumentativa prevalente es de la disociación de nociones, que es leve, el locutor opone el relato en el verso 15 cuando surge la marca de la argumentación. Frente a lo concreto de su realidad, aparece la crítica sugestiva utilizando características de la época, abstracciones como cuchillo, rusos y luna, así evade mencionar directamente el contexto histórico.

Hay interacción de argumentos porque el argumento de dirección es reforzado con el argumento de relaciones de coexistencia porque caracteriza el enunciado o el tema del argumento de dirección que es un llamado a la acción /ojala algún día nos cansemos de estar cansados/ (v. 25) es una exhortación al hombre para que tome conciencia de su inacción. Estos dos argumentos se mezclan para solidificar el aun argumento endeble, del locutor, porque A duras penas denota una sobre exigencia que tal vez el poeta se hace a sí mismo, ya que aquí no predomina el pesimismo y la ironía que lo caracteriza sino un dinamismo sugerente y negado que se esfuerza por romper con lo que lo modela.

### **3.3.4. Una crítica disidente**

El poema está escrito en un tono cálido de conversación, hay un alocutario que «habla» con un auditorio global de manera ilustrativa y sencilla, aquí encontramos una forma particular de expresar un llamado al cambio lo que lo hace al poema un carta abierta para el mundo. Como se puede notar, el yo lírico es dinámico –esperando, hablando, charlando- se posiciona en una calle referenciada en el centro de Lima, a la espera de un amigo con el que conversará de situaciones sociales críticas vigentes en un contexto de crisis política y social nacional, por ello la dialéctica del cambio es fundamental para pasar de la situación pasiva a la acción rebelde, mostrando al final, en el último verso, un resquicio de esperanza pues a duras penas esto puede trocar «ojala que algún día nos cansemos de estar cansados». Además, al analizarlo, en su estrato profundo encontramos la técnica del distanciamiento o efecto de extrañamiento, esta técnica se relaciona con el «Epischestheater» (Teatro épico) de Brecht<sup>70</sup>, esta idea consiste en que la acción se centre en las ideas y decisiones, y no intente sumergir al lector en un ambiente pasional que pueda interrumpir la reflexión racional de lo que busca expresar, por ello los versos libres se convierten en versículos, la dicción es coloquial, el tono es

---

<sup>70</sup> Para Brecht, el teatro debía «mostrar y explicar ideas de una realidad que consideraba cambiante», y se requería de un distanciamiento emocional con respecto a lo que se mostraba en la obra para que así el público pudiera reflexionar de una manera crítica y objetiva, en lugar de hacer que se identifiquen con los personajes y, en cuanto a la obra concierne, dejaran de «ser ellos mismos».

conversacional transmitiendo una cotidianidad anhelante que lo acerca al sentir popular de la época por ello el sujeto lírico no denuncia sino intenta reflexionar de manera crítica y objetiva una problemática social latente sin dejarse llevar por una pasión panfletaria, por el contrario enarbola un discurso social apoyándose en una nueva forma de construcción del lenguaje acorde al espíritu de la clase obrera. Su preocupación pasa por lo que padece y vive el hombre común y corriente en una sociedad enajenada y en donde ya no se sabe quién es el extraño, aquí se entrelaza la preocupación del hombre y su conciencia.

Por ello, «A duras penas» es un poema singular, porque enarbola otro tipo de mensaje, uno que se exige en criticar su contexto, disidentemente sugiere un cambio, algo nuevo, querer decir sin querer tomar «el toro por las astas» es decir sin ser violentamente explícito. Su irónica corrosiva es divisada a partir del verso 15 cuando la narración da paso a la argumentación, en ese momento vemos un giro en la forma de interactuar con el mundo, se manifiesta un hombre comprometido con una causa que toma conciencia de su ser para el mundo, como diría Sartre. Entre el ser y el deber ser el poeta elige lo último. El ser combativo que estaba arrojado al mundo, aquel errante que buscaba encontrarse en un aquí y ahora, y se pliega a una conciencia que no es marxista, ni maoísta, ni leninista sino que despliega una conciencia social que alberga el sentir de una clase media popular, este sería uno de los motivos para que se exprese coloquialmente.

### **3.3.5. La lucha contra el quietismo similar a «Bartleby en el cementerio de elefantes»**

En esta breve exégesis, vamos a contrastar la disidencia y el efecto de distanciamiento del poema «A duras penas» con la lucha contra el quietismo del poema de referencia literaria «Bartleby en el cementerio de elefantes». En primer lugar hay que señalar que en Bartleby..., encontramos también la poética coloquial y conversacional donde el alocutor se dirige a una audiencia plural, abierta con las que conversa en tono confidencial sobre la situación del docente de su época, este poema de 38 versos, empieza con exordio de tres

versos donde inicia el diálogo situando al escribiente en el año de 1969 (verso 3), esa fecha es clave porque se posiciona en un tiempo y lugar al sujeto del que se habla, luego viene la narración del poema que parte del verso cuarto hasta el decimoquinto, aquí nos detalla algunas datos del moderno Bartleby, sus gustos, sus anhelos y sueños imposibles que son cercenados por la cruda realidad; en los siguientes tramos del poema, desde los versos 16 hasta 34 argumentará la dificultad de los Bartleby reprimidos, cansados, explotados, incapaces de alcanzar consuelo. El exordio (del verso 35 al 38) cerrará la historia del peripatético Bartleby moderno del que ya no se quiere hablar por lastima. Nosotros vemos que este poema refleja la situación del docente explotado por la burocracia estatal, el cual tiene que reprimir sus deseos y soportar los abusos de los ejecutivos y administradores de las universidades controladas por el sistema que destruye el libre pensamiento, por ello «cementerio de elefantes» será el lugar donde mueren las grandes ideas y sus pensadores. Esta idea nos fue corroborada en la entrevista que le realicé a Marco Martos, a la pregunta ¿Quién es Bartleby para usted y su generación?; respondió: «..., Bartleby es para mí el que hace el trabajo excesivo y está descontento por eso, es como una imagen símbolo del profesor explotado que está tomado -del cuento- de Melville<sup>71</sup>».

En consecuencia, creo que la idea general de «Bartleby en el cementerio de elefantes», al igual que en «A duras penas», es negar cáusticamente alguna esperanza, mostrando el desamparo que enfrenta y reta al hombre, la inexorabilidad está marcada por lo trágico, la desgracia del ser humano se da por el simple hecho de vivir, aunque queda en el fondo una lucha contra el «quietismo» de no hacer nada: se puede elegir todo menos no elegir porque incluso allí hay una elección, diría Sartre, la ironía contradice el quietismo.

En los dos siguientes poemas intentara rebelarse contra el absurdo que niega la vida, esto lo comprobaremos con el apoyo metodológico de las metáforas de la vida cotidiana, de Lakoff y Jhonson, continuaremos develando como dentro de las quejas y el descontento por la situación de desamparo que

---

<sup>71</sup> Entrevista inédita, realizada el día 5 de noviembre del 2016

vive el hombre también hallamos contentamientos que al final refractaran lo que es la vida cotidiana del hombre en su paso por el mundo.

### 3.4. Análisis del poema C. «Carta a Nausícaa»

En el segundo capítulo se definió el campo figurativo según la propuesta de Stefano Arduini, luego al inicio del tercer capítulo se analizó *Cuaderno de quejas y contentamientos*, el segundo poemario del escritor y además dos poemas que están contenidos en el mismo. Ahora, continuando con el análisis nos centraremos en dos poemas más de este poemario; «Carta a Nausícaa» y «Contra biaba», aplicaremos para la segmentación de los poemas las partes del discurso de Aristóteles, las diferentes metáforas de la vida cotidiana según el modelo teórico de Lakoff y Johnson, los interlocutores y las figuras argumentativas de Perelman, por último la cosmovisión del mundo y un breve análisis interdiscursivo con otros poemas similares.

Este poema pertenece al primer bloque de poemas de *Cuaderno de quejas y contentamientos*, ubicado en el séptimo lugar después de «Nausícaa nonata», veámoslo:

#### **Carta a Nausícaa**

El natural titubeo ante la página en blanco 1

.-tan viejo que sonroja todavía hablar de ello-

aumenta considerablemente y genera

otro tipo de preocupaciones cuando por una misiva

me entero 5

de la bronquitis

que te aflige, Nausícaa, cuando recién

han pasado dos meses

de tu larga estadía en la pancita de mama.

En mal tiempo has venido niña:

10

tiempo de festines dorados, tiempo jamás,

en verdad carnicero.

Perdóname hija el bajo lenguaje

que empleo:

¡Qué manera de joder el hado maligno!,

15

tiempo sin fruta o de lima con plaga,

escogerte a ti,

cebarse en tus bronquios endebles,

madurando temprano tu muerte.

Y el Dr. Rub, tan conocido

20

Por su libro de crianza de niños

( me lo imagino de lentes, doctoral y sencillo,

bondadoso, como puede ser bondadoso

un médico en una blanquísima clínica

de amplios jardines) ha dicho:

25

“No se preocupe señora, yo curaré a su niña”

Y ha recetado para tu cuerpo niñísimo

inyecciones todos los días

mientras naveguen en agua tus bronquios,

mientras habites en bruma.

30

Por mi parte -con todo el respeto que la astrología

debe a la ciencia médica- te pido a voz en cuello

que salgas de niebla,

que busques fruta en escondidos senderos,

que bebas el sol aquí,

35

donde todavía es nuestro, todos los días.

### **3.4.1 En mal tiempo has venido niña**

Las cuatro partes del texto argumentativo están separadas de la siguiente manera: Vemos que el exordio, presenta el discurso, abarca desde el principio del poema hasta el octavo verso. La narración se intercala con la argumentación y van del verso nueve al veintinueve. Porque es aquí donde narra los hechos que causan el tema del problema /en mal tiempo has venido niña/ y culmina con una explicación /mientras habites en bruma/. El epílogo cierra la argumentación con un consejo /por mi parte.../ y va desde el verso treinta al treintaicinco hasta el final.

### **3.4.2. Madurando temprano la muerte**

En esta sección vamos analizar las metáforas del texto argumentativo de la expresión «madurando temprano tu muerte» (verso 18) en esta línea vamos a encontrar una metáfora estructural según la clasificación de Lakoff y Johnson, estos autores manifiestan que estas metáforas definen un término en función de otro, entonces el concepto de madurar es imaginado en función de otro término abstracto: La muerte. Por lo tanto, nos hallamos ante una metáfora estructural. La idea más representativa del texto es la que se puede trabajar a partir del siguiente esquema:

Madurando temprano la muerte:



- La vida tiene un transcurrir
- El transcurrir es interrumpido al empezar
- El inicio de la vida es el nacimiento
- La muerte puede llegar en cualquier momento
- El cuerpo es indefenso ante las enfermedades

En esta metáfora del poema se identifica la madurez temprana de la muerte como el planeamiento de la enfermedad por acabar con la vida del infante, por ello va acentuar su estrategia en causarle mal en los bronquios endebles. Por ello a lo largo del poema acusará el mal clima de Lima /mientras habitas en bruma/, /navegar en agua/, /niebla/ y lo opone al mejor clima del «aquí» (que son otros lugares) /bebas el sol aquí/, /donde todavía es nuestro/. Existe la oposición Lima/ «aquí», como imposibilidad espacial. «Lima» es mal y el «aquí» es bien. Lima es frío, agua, neblina y el «aquí» de esos otros lugares es calor, sol, salud.

Encontramos aquí, metáforas orientacionales de tiempo en el fragmento /cuando recién/ han pasado dos meses/ de tu larga estadía en la pancita de mamá/. Dividimos en pasado/presente, en ayer/hoy, donde ayer es bueno y el hoy es malo, esto tiene concordancia con el dicho de que «todo tiempo pasado fue mejor». Otra metáfora orientacional está en el verso 12 /perdóname hija el bajo lenguaje/ aquí el «bajo lenguaje» se opone a lo alto que es bueno en el sistema capitalista. Bajo es malo y alto es bueno.

### **3.4.3. ¡Qué manera de joder el hado maligno!**

El locutor es personaje representado que le habla a un «tú» para citar un ejemplo en el verso 5. /me entero de la bronquitis/. El Alocutario es representado y se trata de Nausícaa en el verso 6. /...Nausícaa.../. En el verso 12 nos enteramos que es hija del autor implicado /perdóname hija.../

El argumento que más destaca es la argumentación por el ejemplo que está dentro de los argumentos destinados a fundamentar la estructura de lo real. Se hace una crítica a la ciudad de Lima ejemplificando sus males en el tiempo /tiempo sin fruta o de lima con plaga/ es una metáfora de la escasez que pasaba la ciudad, lo mismo encontramos en /tiempos de festines dorado, tiempo jamás/ en verdad, carniceros/, hace referencia a la difícil economía, a la comida cara y lo caótico de la situación.

Pero el mal tiempo también se da en el clima /mientras naveguen en el agua tus bronquios/ mientras habites en bruma/, hace referencia a la humedad del clima limeño que impide un restablecimiento de la salud. Termina su ejemplo de Lima como una ciudad no apta para vivir con buena salud exhortando a que /salgan de la niebla/ y /busque el sol en escondidos senderos/ que descubrimos que es el «aquí» del poeta. La sinestesia /bebas el sol/ donde beber es sentir y el sol es el calor, nos descubre que el posible «aquí» del autor sea una ciudad cercana de clima seco, ríos limpios y sol radiante. Hay por último un argumento de autoridad que es cuando el médico que dice: /no se preocupe señora, yo curaré a su niña/ este argumento es descalificado irónicamente por el propio poeta, pues reafirma que mientras siga con la humedad de Lima su salud no mejorara /Por mi parte -con todo el respeto que la astrología/debe a la ciencia médica- te pido a voz en cuello/. Es por ello que argumentando a través de consejos solicita que su hija que salga de la ciudad.

#### **3.4.4. «Visión de mundo» en «Carta a Nausícaa»**

En este poema de talante expresivo y coloquial, el autor da voz a un hablante lírico que expresa su alerta paternal sobre la salud de su pequeña hija. Expone su preocupación y su desesperación ante la noticia dolorosa de la enfermedad de Nausícaa / ¡Qué manera de joder el hado maligno! /. Esta expresión nos sitúa ante la idea del Eros y Tanatos; en la psicoanalítica se llama así a la pulsión conflictiva entre la vida y la muerte.

La representación del Eros, o la pulsión del amor serán causa de las pasiones desenfrenadas que conllevan a la fecundidad es decir la vida, en tanto Tanatos viene a ser el deseo de destrucción, de caos, el riesgo que asume la muerte como consecuencia de las acciones pasionales del hombre. Estas dos pulsiones darán como resultado una crisis en el ser humano convergente en un hombre para la vida y un hombre para la muerte; en el caso del poema objeto de nuestro estudio nos encontramos con un sujeto angustiado ante el mal estado de salud de su hija, la idea de la muerte como un hado inexorable lo perturba, siendo el destino conspirador de la muerte, guía al hado maligno al lugar donde está la infante, por ello enfatiza el mal tiempo – mala época- en una ciudad nociva para la vida sana.

Según, el poeta Rainer Maria Rilke, si el hombre toma conciencia de su ser para la muerte, esa conciencia de la muerte será el origen de la angustia pero, al mismo tiempo, lo que le da sentido a la vida. El hombre tiene que buscar la armonía entre el Eros y el Tanatos, en suma, Tánatos no significa destrucción ni tampoco es la fuente de todas nuestras desgracias, sino que es parte esencial de la vida misma. En ese sentido, cada lugar y espacio del poema es una lucha por demostrar que en medio de la muerte y el dolor hay una salida, es su estar «aquí» (en otro lugar fuera de Lima), por ello habla con su pequeña hija, -como si estuviera camino al limbo- exclamando / te pido a voz en cuello/ que se aleje de la muerte.

En alejarse del mal, –al argumentar que Lima es la ciudad del dolor y la muerte- el sujeto cotidiano va tomando una posición de liberación y desprendimiento de las cosas en sí, y así va descubriendo que la vida autentica es la vida para la acción. Lo único importante en la condición del sujeto cotidiano es el hecho de vivir y ser libre porque sin la libertad nos damos a la muerte y no somos seres para la muerte, sino para la vida, parafraseando a Jean Paul Sartre «el hombre está condenado a ser libre» es decir, arrojado a la acción y responsable plenamente de su vida, sin excusas. Por ello, creo que este poema representa una reflexión sobre la vida, donde el poeta busca librar al sujeto cotidiano de vivir una vida inauténtica.

Por último, el carácter cotidiano de su poesía está reflejado en la forma de escribir, es una misiva escrita a un tú referenciado al que interpela con un lenguaje sencillo y cálido, además su escritura en versículo le da ese tono conversacional que tiene toda relación íntima fraternal, que lo ubica dentro de los poemas del microcosmo familiar de *Cuaderno de quejas y contentamientos*.

### **3.4.5. Un nuevo sentido de la vida *Nausícaa nonata***

Este poema es el sexto y está ubicado en una posición anterior a «Carta a Nausícaa». Este poema expresivo se da en el contexto de gestación de Nausícaa, el hablante lírico está pasando por algún mejor momento económico (encuentra trabajo) lo que alivia en algo su agobiante carga familiar<sup>72</sup>. Aquí fundamentalmente hay un regocijo intrínseco ante la llegada de su primogénita «/bato palmas interiores, mi corazón está de fiesta/» coloquialmente se puede decir que la nonata primogénita viene con un pan bajo el brazo.

Martos en este poema, abre vasos comunicantes con la poesía expresionista de Vallejo<sup>73</sup>, en la antítesis esto se capta y se expresa con desgarradora energía en las distintas facetas de la visión y de la actitud vital del poeta: el sentimiento radical y omnímodo que el poeta tiene del sufrimiento y que logra transmitir táctilmente en las palabras; que se expresa de la siguiente forma («extiendo los ojos, antes cansados,/y avizoro tu vientre en estricto perfil, /vientre combado, mapa de madre./ Otra vez extiendo los ojos./Y contento, me hago dichoso,»), V. 5-9. La ambivalencia de los sentimientos y gestos que hay en estos versos muestra la pareja de contrarios dentro de un mismo eje de expresión demostrando así la reunión de un solo concepto en dos elementos contrapuestos, esta es una modalidad del estilo connatural vallejjano.

---

<sup>72</sup> Como un dato importante podemos señalar que a los 27 años Marco Marcos tiene a su primera hija (Nausícaa). Ser joven y estar casado lo obliga a buscar trabajo y lo encuentra como profesor en la ciudad de Huamanga (Ayacucho).

<sup>73</sup> El expresionismo vallejjano proviene del conceptismo español, entre esos autores conceptistas de la lírica tradicional española muy especialmente influyentes fueron Lope de Vega y Quevedo, y aunque sus mayores representantes provienen de la escuela alemana, entre ellos Franz Kafka, Reiner María Rilke, Franz Werfel, y Bertol Brecht creemos que la poesía de Vallejo se arraiga más al idioma castellano por las raíces hispanistas de su poesía. El expresionismo vallejjano alcanza su mayor intensidad en la etapa de Poemas en prosa, Poemas humanos, España aparta de mí este cáliz, aunque se trata de una tendencia estilista que ya se manifiesta desde los Heraldos negros.

Por lo previamente dicho se puede señalar que aquí el sujeto se presenta con una visión de la vida que contrasta con el anterior poema, pues muestra el contentamiento, manifiesta esa esperanza hacia la vida, ya no solo se queja ni se expone como un poeta depresivo a pesar de su fatiga: /extiende los ojos, antes cansados/, /extiende los ojos, no muy abiertos/; descansa su amargura para reconocer que en medio de la desgracia hay una luz que da sentido a su vida. Aquí levanta su terca bandera de la esperanza, no se deja apabullar por la realidad, la poesía y el hecho de escribir es su última satisfacción, sobrevivir y dar la vida a un nuevo ser es un contentamiento íntimo, silencioso, no carnalesco, es así que en este poema podemos ver su gozo personal que en oposición a «Carta a Nausícaa» no debate la lucha entre el Eros y Tanatos. Todo ser humano tiene arrebatos de alegrías y tristezas esto no niega que luego de la vida está la muerte siempre latente, como lo vimos en la «Carta a Nausícaa». Y es así, que al final concluimos que «Carta Nausícaa» y «Nausícaa Nonata» son poemas antitéticos, que dialogan sobre el tema de la vida y la muerte.

### **3.5. Análisis del poema D. «Contra biaba»**

Es el tercer poema del segundo bloque de poemas de Cuaderno de quejas y contentamientos y uno de los más representativos del lenguaje coloquial de la calle, por los vulgarismos, replanas<sup>74</sup>, y jergas lumpenescas, que encontramos en él, por ejemplo «biaba». El Diccionario de la Real Lengua Española no registrada la palabra, pero en la Enciclopedia Universal ACADEMIC<sup>75</sup>, se señala que provendría del piamontés «biaba» y es un vulgarismo de la región de La Plata (Argentina) y significaría golpe, bofetada, sopapo u ofensa.

Analicémoslo:

---

<sup>74</sup> Definimos como replana al lenguaje especial del hampa criolla, caracterizado por los recursos metafóricos que emplea y la constante dinamización de los vocablos. Su esoterismo (secretismo) va perdiendo fisonomía desde que muchas voces y locuciones hampescas circulan ya en el argot común. A medida que transcurre el tiempo, la replana se va mezclando con el lenguaje popular de todos los días, invadiendo su vocabulario, donde encuentra eficaz punto de apoyo para futuras recreaciones e inevitables transgresiones.

<sup>75</sup> Además se incluye una acepción: Dar una [o la] biaba. 1 (Arg.) Dar una paliza. En: *Enciclopedia Universal ACADEMIC*, [Recuperado el 28-12-16]. <http://enciclopedia.universal.esacademic.com/202867/biaba>

## Contra biaba

Alguien escuchaba radio y me molestaba un poco	1
más siendo domingo y estando en solemne paz	
con mis pelos y en general con todo mi cuerpo	
puedo permitirme alguna seca reflexión económica.	
esta mañana –por paradoja- la leche tuvo menos agua	5
y hubo razón y no hay paradoja, pues viéndolo bien,	
ayer hice un esquince digno de aplaudirse desde los tendidos:	
en agotadora marcha frecuenté los barrios menos poblados	
y gastando las últimas energías prestadas	
asumí la posición del pirata que está seguro de su presa	10
y hábilmente, clap, clap, conseguí por métodos lícitos	
el dinero necesario.	
para abonarle a la muy respetable señora uno de los meses atrasados.	
Pequeño gran futuro. Hoy – dije- la leche tuvo menos agua.	
Pero no es mucho y aun siéndolo no sería suficiente:	15
la paz negociada con tranquilizantes está a punto de morir	
y no debo alegrarme nunca, nunca mientras esto no cambie	
y levante mi torpe esperanza desaliñada	
y en contrapunto pienso: no queda ningún cennero	
para los buitres del norte y siguiendo sobre lo mismo	20

ahora que los gestos espúreos sólo habitan  
el recuerdo de lo pálidamente gastado,  
cuando la aurora de rosáceos dedos,  
cuando la aurora de rosáceos dedos,  
siguiendo sobre lo mismo, digo 25

vuelvo a referirme a las heces, sublimando un poco  
el lenguaje de cuchitril con el que suelo expresarme,  
incluso con mi mujer, cuando hablo de toda esa mierda;  
nada gano insultando pero me desahogo como loco,  
como perro que por cumplir muerde. 30

Desearía que apaguen esa radio pero no me atrevo;  
absolutamente tengo que dominarme:  
no es justo que los floridos retóricos  
que cultivo con especial interés  
se vuelquen sobre alguien en trance de dormirse. 35

Sin embargo maldigo la maldita costumbre  
de dormirse con el radio encendido, maldigo con ganas,  
busco vencer a la biaba, busco alivio,  
un poco de alcohol en la frente, un poema,  
¡école! un poema. Leo al azar un poema, lo comento: 40

*El bayú de Bárbara*

Hace años mientras un tipo moría,

Bárbara mostraba las posaderas al público.

¿Todavía enseñara bárbara el poto a los fotógrafos?

Debe estar agotadísima.

45

¡Bárbara! desconocida vedette

en Santiago, Lima, Quito, Caracas o dónde diablos sea.

### 3.5.1 La ironía desmitificadora en «Contra biaba»

Sabemos que el texto argumentativo tiene cuatro partes exordio, narración, argumentación y epílogo. Como lo habíamos dicho antes, no siempre la narración está separada de la argumentación este será el caso de este poema de Marco Martos. En «Contra biaba», vemos que el exordio abarca desde el inicio hasta el cuarto verso porque implica el acto mediante el cual el locutor se dirige a los alocutarios para llamar su atención; La argumentación va desde el verso quinto hasta el verso treintaiocho, pues allí se observa el funcionamiento de las distintas técnicas argumentativas; y el epílogo va desde el verso treintainueve hasta el final, ya que allí se advierte una conclusión abierta a la que llega el hablante. No hay narración en el sentido estricto en el poema ya que se mezcla con la argumentación.

El campo figurativo fundamental es la antítesis que se manifiesta en la ironía desmitificadora. El locutor busca aparentemente desacralizar el orden del bien y el mal desvirtuando las virtudes a partir de poner «los pies en la tierra» ante los hechos cotidianos. El verso siete /ayer hice un esquince digno de aplaudirse desde los tendidos/ es una ironía de complementariedad festeja la rotura de un ligamento por el bien de impedirle caminar «en agotadora marcha,..., los barrios menos poblados». En el verso trece se da un sarcasmo al querer decir lo contrario a lo que se piensa: /para abonarle a la muy respetable señora uno de los meses atrasados/, con la mofa mordaz se pretende dar a entender lo



contrario o manifestar desagrado. En los versos cuarentaiuno hasta el final se da la alusión al trasero de la mujer, en la expresión: /Bárbara mostraba las posaderas al público. / ¿Todavía enseñara bárbara el poto a los fotógrafos?/ debe estar agotadísima/. Aquí se oculta el sentido siguiente “la decencia no es propia entre las vedettes”. La óptica irónica pone de relieve, en particular el sentido implícito del enunciado.

Otro campo figurativo antitético es el símil al compararse con /un perro que por cumplir muerde/ este símil de tono irónico demuestra el estado de lucha interna del sujeto que se debate entre padecer ese estilo de convivencia reprimida y someterse o desahogarse, atreviéndose a reclamar y protestar.

### **3.5.2. Las metáforas del texto argumentativo**

Es pertinente indagar por el sentido del texto. Biaba es un americanismo y vulgarismo usado en el sur del continente americano por los ganaderos de las pampas argentinas para manifestar rabia e impotencia, se usa en vez de golpe, ofensa, paliza o sopapo. Como mencionamos páginas arriba el título del poema «Contra biaba» es una expresión que significa «contra golpe» o «contra ofensiva» ya que el término «biaba» es un gauchismo del lumpen rioplatense que el locutor utiliza para expresar su impotencia. En el poema se utiliza las siguientes palabras relacionantes al sema de golpe u ofensa: «contra biaba», «contrapunto», «vencer la biaba». Todas estas palabras se sitúan en campo metafórico del enfrentamiento. Otros semas de «ofensa» que están en otro campo metafórico son los sintagmas «nada gano insultando» y «lenguaje de cuchitril» aquí se aplica al campo de la vulgaridad en la expresión.

Otro americanismo introducido es la palabra cenero que se usa en argentina para determinar al terreno o campo no pacido por el ganado vacuno, también se refiere al terreno cubierto de pasto. En la expresión /no queda ningún cenero/para los buitres del norte/, la metáfora está determinada por el contexto del poema, en los versos previos se menciona /ayer hice un esquince digno de aplaudirse desde los tendidos:/en agotadora marcha frecuenté los barrios menos poblados/ y gastando las últimas energías prestadas/asumí la posición del pirata que está seguro de su presa/ y hábilmente, clap, clap, conseguí por

métodos lícitos/ el dinero necesario /, se puede interpretar que el hablante no desarrolla un oficio legal para conseguir dinero por ello ironiza con el haberlo conseguido «con métodos lícitos» pero el sujeto contradictorio luego medita («contrapunto» es la introspección del sujeto que cuestiona su proceder) juzga que no hay espacio o terreno para el delincuente /los buitres del norte/ -que provienen del norte del país o del cielo cayendo sobre la ciudad- en este campo o montón de gente que pase o patea sosegadamente como vacas que se dejan ordeñar (cenero entonces es utilizado metafóricamente para decir que se agotan espacios donde cometer los delitos), continua su meditación denostando su derroche y falta de ahorro, /gestos espúreos/, el dinero queda en /el recuerdo de lo pálidamente gastado/, hallamos entonces un sujeto que reflexiona y contradice su accionar y así nos indica que el mal también se cuestiona y el bien solo es «bien» cuando se satisface sus deseos; inducimos entonces que ambos valores pueden alterarse ya que no son valores hiperbóreos sino polarizantes que se invierten según el estado de ánimo del individuo.

Otro americanismo que utiliza es el término «bayu» en Cuba esta palabra es usada para determinar una casa de citas, o sitio de reunión indecente u obscena. El nombre femenino que va asociado es «Bárbara» y puede ser conferido a una ex vedette de los años sesentas llamada Bárbara Codina pero cuyo nombre no puede ser corroborado ya que se puede tratar de un alias o nombre artístico. Según Fernando Vivas, «Está es, Bárbara Codina, vedette de ida y vuelta que terciaba, más cándida que pícaro...», «Corrían los inicios de los años setenta cuando esta exuberante mujer de figura generosa y cabello frondoso empezó su camino presentándose en diferentes café-teatros de la capital. De perfil bajo y sin caer en la vulgaridad<sup>76</sup>». Por aquellas épocas fueron famosas las presentaciones de Bárbara Codina en el Tropicana, el Embassy y el Tábaris. Por ello creemos que los contorneos de la reina del mambo producían la húmeda admiración y embeleso de los proletarios limeños y por eso la mencionaría anecdóticamente en este poema.

---

<sup>76</sup> Recuperado de la página web de la *Revista Caretas*, del artículo «Ronco de Tarde. Román Gámez en la Tv. de los '90» escrito por el periodista Fernando Vivas.

En la expresión «la aurora de rosáceos dedos» (anáfora de los versos 23 y 24) encontramos una metáfora orientacional que es difícil de explicar sino no se tiene en cuenta el orden vertical del sistema (el contexto del poema nos remite un orden simbólico donde más es mejor y a su vez mejor es amanecer temprano). Según la clasificación de Lakoff y Johnson las metáforas orientacionales toman como base nuestra orientación espacial (arriba/abajo, adelante/detrás, centro/periferia). Este tipo de metáforas no solo tienen un sustento físico sino también cultural. Según el ejemplo propuesto «la aurora de rosáceos dedos» desestructurándola hallaremos la metáfora del «amanecer» pues la aurora es el espacio de tiempo breve donde el sol comienza a salir y muestra una franja rosada en el firmamento que se asemeja a un dedo estilizado horizontalmente.

Como estamos en un espacio de la experiencia cultural en donde lo mejor está en lo virtuoso (la aurora también está en el espacio cultural de lo celestial, lo claro, y lo puro) podemos establecer que «amanecer» es «mejor» que «anochecer» y esto se verifica con la metáfora opuesta «hace un año, mientras un tipo moría» (verso 42) fragmentándola hallamos que por su relación de continuidad con el bayú de Bárbara supone la metáfora del «anochecer» donde ella es la protagonista, al ser este personaje asimilado al lupanar y lo lenitivo se inscribe en lo negativo y por ende en lo «peor».

A continuación agruparé otras metáforas orientacionales de acuerdo a más es a mejor y menos es a peor por el orden económico que domina la experiencia del poema inserto en el sistema capitalista tenemos que; mejor es domingo (agota menos) y peor es día de semana (exaspera), mejor es a leche (metáfora de suerte) peor es a agua (metáfora de daño/avería/aniego/ruptura), mejor es a seco (sereno) y peor es a húmedo (nervioso), mejor es a calma (paz negociada) y peor es a intranquilidad (por ello necesidad de tranquilizantes), mejor es a dominio (dominarse/no atreverse) y peor es a desahogo (agresión/insulto), mejor es ahorro (del dinero) y peor es derroche (malgasto) y así podíamos continuar pero baste con estos ejemplos.

Con esto concluimos que las metáforas orientacionales guardan una sistematicidad interna, por la que «más es mejor» es coherente con metáforas específicas como la «virtud es mejor» o «lo bueno es más». Sin embargo, esto no significa que existan muchos mejores distintos sino que nuestra experiencia de la verticalidad económica deriva en metáforas diferentes. El «es» que une los términos de cada metáfora nos remite a un conjunto de experiencias en la vida que, en los ejemplos propuestos, coincide con las de la verticalidad económica. El sistema capitalista, neoliberal, burgués prepondera en un orden jerárquico vertical el orden económico, el orden político, el orden religioso, dejando al orden cultural al final.

### **3.5.3. *La leche tuvo menos agua***

En «Contra biaba», tenemos el funcionamiento de un locutor personaje que se dirige a un auditorio universal, vale decir a un alocutario plural, no representado. El tono del locutor es una diatriba que intenta desenmascarar su impotencia ante la acciones de los personajes individualizados.

Para convencer el alocutario utiliza diversas técnicas argumentativas. Hay argumentos cuasi lógicos, por ejemplo el locutor sustenta su razonamiento en el hecho de mostrar una contradicción entre la impotencia y el desahogo del hablante lírico a partir de la oposición, la represión y la satisfacción pues al querer descansar de la molestia que le causa el ruido de la radio se opone la satisfacción de reflexionar y leer sobre temas de su interés. El primero el económico aquí argumenta que lo negativo de «leche tuvo menos agua» y luego lo tras polariza a un estado positivo pues logró su cometido /por métodos lícitos/ (véase la ironía)/consiguió el dinero necesario/. Luego, vemos la siguiente antítesis en la molestia (rabia impotencia) que le causa la música de alguien /alguien escucha radio/ (radio sinestesia de música) y el no poder apagarla /desearía que apaguen esa radio/, al estar imposibilitado de accionar un cambio externo (una contraofensiva o contra biaba) vira su estado a positivo haciendo lo que lo satisface, leer poemas: /busco alivio.../un poema/ ¡ecole! un poema. Leo al azar/.

El otro argumento importante del discurso es el que se sustenta en el modelo o antimodelo (asociado, sin duda, con aspectos positivos) que se materializa en los floridos retóricos porque son los objetos de interés del hablante /que cultivo con especial interés/, el antimodelo será el sujeto que tiene la costumbre de dormirse con la radio encendida porque impide que pueda concentrarse en estudiar a los retóricos de los que está aprendiendo.

Hay dos grandes tipos de argumentos la contradicción y el modelo/antimodelo que interactúan para generar una fuerza argumentativa que busca desmitificar la oposición hermética entre seres buenos y malos. El bien y mal serán vistas según ciertas circunstancialmente es decir la brecha que los divide siempre será oscilante por que el humano en si es un ser contradictorio y paradójico. Esto me conlleva a configurar la visión del mundo que porta el poema.

#### **3.5.4. La condición humana del sujeto cotidiano**

Todo el poema es una reflexión de la condición contradictorio del sujeto cotidiano, narra fragmentariamente la situación de un sujeto fuera de la ley que lucha contra su cotidianidad impuesta por la necesidad económica de cancelar sus deudas y de satisfacer sus necesidades. Este sujeto es consciente de su estado y trata de modificarlo intensamente a lo largo del poema. El sentido implícito sería entonces que el individuo es superior a sus valores y él elige su destino. Este enunciado nos da pie para elaborar una explicación acorde a la ontología existencial. Según la doctrina existencialista el hombre no es más que su proyección de la vida, su angustia deriva de la responsabilidad de su elección, ya que es responsable no solo de su proyecto individual sino del de toda la humanidad. Escogiendo su imagen escoge la del hombre. En este punto se hace pertinente hablar de la comparación entre la elección moral y la construcción de una obra de arte. Como dice Sartre, es bien claro que no existen valores estéticos a priori, pero que hay valores que se ven después en la coherencia del cuadro, en las relaciones entre la voluntad de creación y el resultado (Sartre: 2014).

Situamos el primer momento del hombre en un tiempo/espacio indeterminado y descontaminado hasta que es «arrojado al mundo», donde adquiere los vicios y virtudes del contexto donde es situado. Por ello el hombre es un ser neutro no nace bueno ni malo, sino que la interacción social y su ubicación en un tiempo/espacio lo condiciona a optar por actitudes y comportamientos que le permitan sobrellevar una vida acorde a las posibilidades que se le presenta. Este hombre ajeno al mundo y enajenado por el mundo siempre va tomar decisiones, las circunstancias lo obligan a elegir entre situaciones, cada decisión que toma es importante en su vida porque estas decidirán su futuro. Aquí situamos al hombre en un presente de constante acción y un futuro incierto. Pero el hombre al tomar conciencia de su condición puede cambiar su destino. Al accionar el Deber Ser está siendo parte de la decisión, se libera de la condición de sometido y se autentifica. Empieza una vida política es decir una vida de ciudadano con poder de decisión, esto es lo que busca expresar el poeta. Tomar conciencia de que la condición humana no está regida por normas morales del bien y el mal sino por una cuestión ética de hacer lo que es mejor para el «yo» pensado desde su condición social colectiva, sin caer en el reduccionismo de una elite intelectual que la etiquetará como justicia social, conciencia social, identificación social, compromiso social, y más neologismos postmodernistas.

### **3.5.5. Símil con «Muestra de arte rupestre»**

Vemos que «Muestra de arte rupestre» es una crítica demoledora, en los años sesenta, a la modernidad capitalista, basada en la racionalidad instrumental, la que condena al hambre y a la carencia a millones de individuos en el mundo; esto se evidencia desde el primer verso del poema: «lo sono stanco», el hombre está cansado<sup>77</sup>. En ese sentido, se trata de una modernidad de élite, rechazada por el hablante, quien plantea en tono de protesta la necesidad perentoria de transformar las estructuras sociales para

---

<sup>77</sup> La primera línea de *Muestra de arte rupestre* es un verso en italiano «lo sono stanco» que se traduce como «estoy cansado» es un verso que reflejan la visión del sufrimiento del hombre es global, otros versos heteroglosos son «Ego sum et dominus tuus» de *Inconexiones al gran vendaval* (v.58.) y el título en latín del poema *Casti connubi*.

que se realice una modernidad inclusiva que evite la explotación de índole económica. En esas condiciones, el artista construye su arte, vale decir, en medio de la carencia, erige su tono de protesta social contra un sistema económico que se basa en la explotación y en la crisis de los valores. En ambos poemas vamos a encontrar metáforas de la vida cotidiana, en una ironiza sobre las condiciones de existencia de un sujeto descentrado, marginal y expoliado; y en la otra muestra como el sentimiento de extrañeza y de enajenamiento triunfa en una casa ajena y caótica, donde habita una familia presa del desorden y de la deshumanización. En tal sentido, la diferencia entre lo propio y lo extraño parece haberse desvanecido de modo súbito. Aquello que sucede dentro de la morada del sujeto representa lo que pasa en la sociedad moderna de tinte capitalista: la crisis generalizada de valores morales y el predominio de la instrumentalización en un mundo donde prevalece la injusticia en el campo de las relaciones económicas y se deja de lado la solidaridad y el respeto por el otro.

Llegamos al final del tercer capítulo, utilizando los métodos retóricos anunciados, aplicando las teorías concernientes, y demás instrumentos de interpretación, llegamos a conclusiones axiomáticas desde un plano del lenguaje formal, aun así consideramos que los poemas analizados pueden ser contrastados, abriendo el diálogo desde distintos métodos a otras interpretaciones epistemológicas implicando con ello un enriquecimiento en los futuros estudios del prolífico poemario.

## CONCLUSIONES

Al término de la presente tesis, siguiendo los lineamientos metodológicos de la retórica general textual de Arduini se ha logrado establecer, con el análisis retórico argumentativo, lo que me propuse al principio de la misma, es decir, llegar a revelar las resonancias que hacen posible que el poemario *Cuaderno de quejas y contentamientos* se vincule con la forma escritural de su tiempo, es decir se hicieron visibles las características que son comunes en la forma de escribir de los poetas del sesenta (rasgos que lo acercan), y con el apoyo de la propuesta de las metáforas de la vida cotidiana a encontrar los elementos discursivos del lenguaje popular. En primer lugar se halló que dentro de los versos de *Cuaderno de quejas y contentamientos* hay elementos novedosos de la poética moderna, estos paradigmas con que innovó la poesía fueron:

- a) La cotidianeidad (temas de la vida diaria). Si bien son varios los poetas que presentan esta característica, en quien más es posible identificarla es en Marco Martos, quien hizo de su poemario una reflexión sobre la cotidianeidad, la difícil y maravillosa tarea de vivir cada día. Su verso contenido, tenso y directo muestra las resonancias y estridencias de su tiempo.



- b) El coloquialismo (palabras de uso común), basados en las influencias recibidas principalmente de la llamada poesía conversacional o exteriorista, iniciada unos años antes en Latinoamérica. El coloquialismo utiliza imágenes, más que metáforas para expresar su visión de mundo, siendo la revolución cubana un referente del coloquialismo latinoamericano ya que borra las barreras sociales y los códigos lingüísticos se unifican. Las situaciones banales son evocadas mediante un lenguaje popular, en donde predomina lo coloquial, evocando un momento histórico y una simpatía natural por ciertas convicciones. De esta manera, Marco Martos se aleja de la formalidad de la poesía anterior.
- c) La ironía corrosiva y cierto desenfado irreverente. En la misma línea de un alejamiento de la formalidad, -lo que Antonio Cisneros señaló como el cambio de la corbata por el Blue Jean-, Martos introduce en la poesía el elemento epigramático y paródico de Parra mostrando una nueva visión de mundo moderno.

Los poetas del sesenta intentaron reflexionar desde su lírica sobre política, la cultura del país y el mundo. Esto es evidente en Cisneros, Hinostroza, Mirko Lauer, entre otros. Este grupo introduce como referencia básica para la poesía del Perú, la de los poetas ingleses T. S. Eliot, Ezra Pound, colocando la influencia española en un plano menor. Ahora podemos afirmar que si bien en aquella época muchas voces parecían similares con el paso del tiempo esas similitudes descubrían diferencias. Es por ello, que como segunda conclusión veremos que lo que diferencia a Martos de sus coetáneos (características que lo alejan) es que el no rompe completamente con la lírica tradicional, sino que retroalimenta su poética de distintas tradiciones, las lecturas de Parra, Brecht, Quevedo, Machado, la Generación del 27, el neorrealismo italiano, nutrieron su bagaje lírico sin perder su espíritu crítico, como vimos en el poema de «Casti Connubi».

En tercer lugar hay que mencionar que Marco Martos es un poeta expresivo, su poesía es expresión personal del sentir de su tiempo, mientras sus contemporáneos buscaban la originalidad, Martos solo deseaba expresarse,

por eso su hablante poético muestra al escritor que no se acomoda a la sociedad contemporánea capitalista, no es ciego, estuvo atento a lo que pasaba a su alrededor, no cayó en el manierismo, resolviendo el campo poético desde la lengua, su especificidad. Su espíritu disidente se manifiesta en «A duras penas» y «Bartleby en el cementerio de elefantes», protesta y se queja sin caer en el retoricismo mal empleado por algunos poetas de su generación.

Marco Martos como poeta expresivo muestra un gran interés por los temas trascendentales de la vida como el paso del tiempo, la condición humana, lo efímero de la existencia, la cotidianidad, el descontento social, y además el amor tanto marital como fraternal como descubrimos en «Carta a Nausícaa» y «Nausícaa nonata». Expone sus versos con un tono conversacional que permite un lenguaje asequible, cálido y sencillo ya que incorpora la oralidad y la forma de hablar popular para formar un discurso heteroglósico es decir un discurso donde coexisten dos o más registros lingüísticos dentro de un solo código textual, su discurso es culturalmente heterogéneo por tener muchas influencias literarias y extra literarias y colocan al autor dentro de una corriente cosmopolita al estar en continuo diálogo con otras obras.

Su poemario, escrito proféticamente en el sesenta y nueve, cierra una década y a la vez es preludio de la que vendrá. Existe pues, una doble referencia por un lado anuncia y alerta lo que va venir desentrañando la realidad, prefigurando el mundo contemporáneo, por otro lado denuncia el pasado con una visión escéptica y a la vez irónica, haciendo uso del distanciamiento brechtiano para no contaminar sus versos con subjetivismos patéticos, así configura una mirada dialéctica de la década del 60. Por ejemplo «Diccionario de calamidades» es testimonio de un disidente activo que palpita su historia contemporánea, verbaliza su vida y la problemática social de su tiempo.

También hay que señalar que Martos destaca la vida de la capital como una vida donde el poeta la pasa alquilando y pagando servicios que antes en la vida provinciana no necesitaba. La dificultad para conseguir el sustento para mantener una familia se percibe en «Contra biaba» y «Muestra de arte

rupestre», siendo una preocupación constante en la poesía de Martos, quien trata problemas de índole urbana como situaciones vitales que aquejan al hombre, así hallamos al poeta inconforme que aboga por el necesitado de casa. En esa soledad del cuarto alquilado, el juego de ajedrez le brinda la reflexión, la mentalidad clara y el orden para escribir sus poemas, en él no hay azar, hay conciencia de escritura ordenada y sistemática, maneja su ritmo y contenido como un gran estratega, por ello afirmamos que su poemario es estratégico.

En el prólogo del libro, se hace referencia sobre el porqué del título del poemario: Ítalo Calvino, el escritor italiano homenajeado, dijo que, Piero di Cosimo, personaje de su obra *El barón rampante*, «creó el cuaderno de quejas, lo colgó de un árbol con un cordel para que los hombres escribieran allí todas sus penas pero como vio que era muy triste pensó en agregarle los contentamientos y así es como el cuaderno ya no pareció tan trágico...». Creemos que el poeta Marco Martos coloca estratégicamente este título a su libro, pues su poemario expresa estas inflexiones por las que pasan cotidianamente los seres humanos, es decir los versos reflejan las dificultades por las que atraviesan los sujetos al intentar construirse un destino, en el camino de la vida, esas vicisitudes, alegrías y tristezas que pasa todo hombre son las que van llenando el cuaderno de quejas y contentamientos, que es la vida misma.

El aporte de Marco Martos a la poesía peruana es sin duda en primer lugar la lectura del poeta migrante y marginado que va adquiriendo la resonancia de una voz urbana y cosmopolita de la vida. En segundo lugar, su filiación con la literatura clásica española, sus versos está enraizado en una voz clásica trascendente y que le da carácter a la poesía española. Este es el tono quevediano desde el cual inicia su poesía para luego ir adquiriendo otras tradiciones como los versículos de Eliot, Pound, el distanciamiento brechtiano, la poesía Beat, la poesía conversacional y la ironía de Parra, entre otras.

Es así que su obra lo posiciona entre dos tradiciones literarias: aquella de la poesía peruana, con su grandes creadores, Vallejo, Eguren, Adán, Moro,

Delgado, Sologuren, y la otra, la poesía hispanoamericana, con sus grandes fundadores, a los que no siguió pero leyó, Darío, Neruda, Paz, Huidobro, Borges, Lezama Lima, y su afán exploratorio vinculado a la lectura de la nueva vanguardia y la poesía conversacional, como en Parra, José Emilio Pacheco, Enrique Lihn, Ernesto Cardenal. Vincularse en esta doble tradición dio a la pluma de Martos ese aire de oralidad que rodea su poesía y que se evidencia cuando afirma que: «Una escritura con aroma de oralidad está escrita desde múltiples lecturas, de numerosas personas, disimiles entre sí, a lo largo del tiempo».

Como párrafo final, creemos haber contribuido a ver desde una perspectiva nueva la poética de *Cuaderno de quejas y contentamientos*, nuestra intención es abrir el camino a futuras investigaciones desde otras aristas que descubran cuestiones internas del poeta y de su poesía, cuestiones que nadie se atreve a indagar porque estamos acostumbrados a mirar lo formal y lo cutáneo. Es hora de devolver al mundo el verdadero sentido de la poesía esa que no debió perder, su sentido humanista, disidente y ansioso de cambio.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía primaria

MARTOS, M. (1969) *Cuaderno de quejas y contentamientos*. Lima: CMB Ediciones.

MARTOS, M. (1990) *Muestra de arte rupestre*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

MARTOS, M. (1996) *Leve reino. Obra poética de Marco Martos desde 1964 a 1996*. Lima: Peisa.

MARTOS, M. (2004) *Dondoneo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MARTOS, M. (1993) *Casa nuestra*. Lima: Grano de Arena.

MARTOS, M. (2012) *En las fronteras de la poesía. Ensayos literarios*. Lima: Lápix.

### Bibliografía secundaria

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

ARISTÓTELES (1990) *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos.

BELIC, O. (2000) *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

FRIEDRICH, Hugo (1974) *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

LAKOFF, G y JOHNSON, M. (2003) *Metaphors We Live By*. Chicago y London: The University of Chicago Press.

PERELMAN, Chair. (2006) “Generalidades” y “Los argumentos cuasi lógicos”. En Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts – Tyteca. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

## **Bibliografía complementaria**

ALEMANY BAY, Carmen (1997) *Poética coloquial hispanoamericana*. España: Universidad de Alicante.

ALONSO BENITO, Luis Enrique (2004) *Pierre Bourdieu: las herramientas del sociólogo*. Madrid: Editorial Fundamentos.

ANDERSON, Benedict (2006) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo Suarez. México: Fondo de Cultura Económica.

ARAUJO, Óscar (2000) *Como la espada en el aire: antología documental, testimonial y poética de la generación del 60*. Lima: Universidad Ricardo Palma; Noceda Editores S.A.C., Mundo Amigo Ediciones.

ARAUJO, Óscar (2006) *La generación del 60*. Lima: Fondo Editorial de Cultura Peruana.

ARETA MARIGÓ, G. (2012) «Las palabras de la tribu en su dicción azul: Muestra de arte rupestre». En FLORES, G. (coord.), *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje*. Tomo V. Lima: Academia Peruana de la Lengua; Editorial San Marcos, pp. 67-84.

BALLÓN A, Enrique (1974) *Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura)*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

BERMAN, Marshall (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, D.F.: Siglo XXI.

BOURDIEU, Pierre (1997) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama

BOURDIEU, Pierre (2002) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Traducción de Alberto C. Ezcurdia, Buenos Aires: Editorial Montessor.

BOURDIEU, Pierre (2010) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Traducción de Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BRITTO GARCIA, Luis (1991) *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Caracas: Edición Nueva Sociedad.

BOBES, Carmen (1995.) *Historia de la teoría literaria*. Madrid: Gredos.

CARDENAL, Ernesto (2007). *Antología de la Poesía Norteamericana*. Caracas: El Perro y La Rana.

CARRILLO ESPEJO, F. (comp.) (1965) *Antología de la poesía peruana joven*. Lima: Ediciones de la Rama Florida.

- CEVALLOS MESONES, L. (1967) *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria.
- CHATTERJE, Partha (2007) *La nación en el tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Traducción de Rosa Vera y Raúl Asensio. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- COLLAZOS, Óscar; CORTÁZAR, Julio; y VARGAS, Mario (1970) *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo Veintiuno editores.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1981) *Literatura y sociedad en el Perú I. Cuestionamiento de la crítica*. Lima: Hueso Húmero.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1990) «La problematización del sujeto en la poesía conversacional». McDUFFIE Keith y Rose MINC (eds.) Homenaje a Alfredo Roggiano. En, *Este aire de América*. Pittsburg: University of Pittsburg; Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 57-70.
- CORNEJO POLAR, Antonio y Jorge (2000) *Literatura Peruana siglo XVI a siglo XX*. Lima: Latinoamericana editores.
- CORTÁZAR, Julio (1970) «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar». En COLLAZOS, Óscar; CORTAZAR, Julio y VARGAS, Mario. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo Veintiuno editores.
- CROCE, Marcela (2006) *Polémicas intelectuales en América Latina: del «meridiano intelectual» caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: Simurg.
- DELGADO, Washington (2008) *Para vivir mañana y otros poemas*. Santo Domingo, Rep. Dominicana: Intercoach.
- DI LAURA, G. (2012) «Marco Martos y la poesía coloquial en Naranjita». En FLORES, G. (coord.), *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje*. Tomo V. Lima: Academia Peruana de la Lengua; Editorial San Marcos, pp. 53-58.
- DURAND, G. (1968) *La imaginación simbólica*. (2° ed.) Buenos aires: Amorrortu editores.
- EAGLETON Terry (2005) *Después de la teoría*. Traducción de Ricardo García Pérez. Barcelona: LImpergraf Mogola.
- ELIOT, T. S. (1992) *Sobre poesía y poetas*, Traducción de Marcelo Cohen. Barcelona: Icaria.
- ELIOT, T. S. (2008) *Tierra baldía y otros poemas*. Traducción de Rodolfo Usagly y otros. Colección Los Grandes Poetas. Buenos Aires: Emecé.
- ESCOBAR, Alberto (1965) *Antología de la poesía peruana*. Prólogo, selección y notas de Alberto Escobar. Lima: Nuevo Mundo.

ESCOBAR, Alberto (1973) *Antología de la poesía peruana* (2 volúmenes), Lima: Peisa, Biblioteca Peruana.

FANON, Frantz (2007) *Los condenados de la tierra*. 2º ed. Traducción de Julieta Campos. Rosario: Kolectivo editorial.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2015) *Fulgor en la niebla. Recorrido por la poesía peruana contemporánea*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2012) *El poema argumentativo de Washington Delgado*. Lima: Ornitorrinco Editores y UNASAM.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2012) «El poema-crónica en la obra de Marco Martos». En FLORES, G. (coord.), *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje*. Tomo V. Lima: Academia Peruana de la Lengua; Editorial San Marcos, pp.127-136.

FERNÁNDEZ, COZMAN, Camilo (2009) *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*, 2ª ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.

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

GARAYAR, Carlos. (2001) *Poesía peruana, 50 poetas del siglo XX*. Lima: Peisa.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos (2014) *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima: Pakarina.

GENETTE, Gérard (2001) *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.

GILMAN, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1999). *Poesía Peruana Siglo XX. De los años 60 a nuestros días*. T. II. Lima: Petroperú S.A.

GUTIÉRREZ, Miguel (2008) *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Arteida Editores.

HEIDEGGER, Martín. (1951) *El Ser y el Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.

HERAUD PÉREZ, Cecilia (1989) *Vida y muerte de Javier Heraud: recuerdos, testimonios y documentos*. Lima: Mosca Azul Editores.

HUAMÁN, Miguel Ángel (2012) «El lugar de la crítica». MORALES, Javier (comp.). *Teorías de literatura: restos*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias



Humanas de la Universidad Nacional Mayor San Marcos; Editorial San Marcos, pp. 54-69.

HUYSEN, Andreas (2006) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducción Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, S.A.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos (2012) «Marco Martos el infierno donde no se ama». En FLORES, G. (coord.), *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje*. Tomo V. Lima: Academia Peruana de la Lengua / Editorial San Marcos, pp. 99-112.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos y O'HARA, Edgar. (1998) *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial. Universidad de Lima.

MARTOS, Marco (2012) *Poesía junta*. Obra reunida, t.1, vol.1. Lima: Ed. San Marcos y Academia Peruana de la Lengua, Edición, prólogo y cronología de Gladys Flores.

MAYORAL, José Antonio (1994) *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.

MAYORAL, José Antonio (1987) *Pragmática de la comunicación literaria*. (Ed.) Madrid: Arco.

MELVILLE, Keith (1980) *Las comunas en la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida*. Traducción de Rolando Hanglin. Barcelona: Editorial Kairos.

MONTALBETTI, Mario (1981) *Literatura sociedad en el Perú I. Cuestionamiento de la crítica*. Debate entre Antonio Cornejo Polar, Washington Delgado, Marco Martos, Mirko Lauer, José Ortega, Abelardo Oquendo. Lima: Hueso Humero.

MUDARRA, Américo (2004) En: MARTOS, Marco *Dondoneo*. (Prólogo), Lima: Fondo Editorial San Marcos, pp. 5-7.

ORTEGA, Julio (1971) *Imagen de la literatura peruana actual, 1968*. Tomo III. Lima: Editorial Universitaria.

PAOLI, Roberto (2007) «Una visión lúdica y desencantada». En: DREYFUS, Mariela & SANTISTEBAN, Roció (comp.). *Nadie sabe mis cosas* (vid.supra), pp. 29-33

PARODI TRECE, Carlos (2007) *Perú 1960-2000: políticas económicas y sociales en entornos cambiantes*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.

PARRA, Nicanor (2010) *Versos de salón*. México: Crux.

PARRA, Nicanor (1954) *Poemas y Antipoemas*. Santiago: Nacimiento.

PAZ, Octavio (1972) *El arco y la lira*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

PAZ, Octavio (1993) *La llama doble* (10ª ed.) Barcelona: Seix Barral.

ROSZAK, Theodore (1981) *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. 7ª ed. Traducción de Ángel Abad. Barcelona: Editorial Kairos.

SALAZAR BONDY, Sebastián (1966) *El tacto de la araña / Sombras como cosas sólidas. Poemas (1960-1965) Sebastián Salazar por el mismo*. Lima: Francisco Moncloa Editores.

SÁNCHEZ, Juan Martín (2002) *La revolución peruana: ideología y práctica política de un gobierno militar 1968-1975*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SANTIVÁÑEZ, Raúl (2012) «La obra de Marco Martos en el concierto de la poesía conversacional hispanoamericana». En FLORES, G. (coord.), *Marco Martos. Obra reunida. Homenaje*. Tomo V. Lima: Academia Peruana de la Lengua; Editorial San Marcos, pp. 43-51.

SAVATER, Fernando y VILLENA, Luis Antonio (1989) *Heterodoxias y contracultura*. 2ª ed. Barcelona: Montesinos editor.

SCHOPF, Federico (2000) *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago, Chile: LOM ediciones.

SERRANO, P. (2011) *La construcción del poeta moderno. T. S. Eliot y Octavio Paz*. México: UNAM-Conaculta, El Centauro.

SIGAL, Silvia (1991) *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur editores.

SOBREVILLA, David (1996) *Introducción a la filosofía de la cultura*. Lima: Fondo editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SOTELO, Adrián (2005) *América latina: de crisis y paradigmas: la teoría de la dependencia en el siglo XXI*. México, D.F.: Plaza y Valdez.

TAMAYO VARGAS, A. (1962) *La poesía contemporánea en el Perú*. Lima: Ediciones Departamento de Extensión Cultural Universitaria.

TAMAYO VARGAS, A. (1970) *Nueva poesía peruana*. Antología. Barcelona: Ed. Saturno.

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2002) *Pierre Bourdieu: la sociología como crítica de la razón*. Cádiz: Editorial Montesinos.

VARGAS LLOSA, Mario (1969) *La literatura es fuego. Antología mínima de Mario Vargas Llosa*. Buenos Aires: Tiempos Contemporáneos.

### **Artículos de Revistas y Diarios**

ARCE CORTÉS, Tania (2008) «subculturas, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?». *Revista Argentina de sociología*, año 6, nº11, pp. 257-271.

ARAUJO, Óscar (1985) «Generación poética del 60». *Socialismo y Participación* nº 29, Lima, marzo, pp. 87-91.

BATALLA, Carlos (2003) «Perpetua poesía» en Domingo de *La Republica*, 10 de agosto del 2003. Lima.

CABEL, Jesús (1977) «Visión cultural del Perú III». Garcilaso, La palabra cultural de *Ojo*, Lima, miércoles 18 de mayo, pp. 12-13.

CARRILLO, S. (2010) Cuatro décadas de poesía en el Perú. *Páginas*, junio, pp. 218.

CASTILLO, Alberto del (2008) «El movimiento estudiantil de 1968 narrado en imágenes». *Sociología*, año 23 nº 68, setiembre-diciembre, pp. 63-114.

CISNEROS, Luis Jaime (2011) «Tradición y originalidad en la poesía de Marco Martos». *La Casa De Cartón de Oxy*, nº24, pp. 5-8.

CORNEJO POLAR, Antonio (1966) «Una antología de la poesía peruana». *Letras*, Año XXXVIII, Lima, N°. 76-77, p. 255-260.

CHUECA, José Gabriel (2003) «Me siento un privilegiado al dedicarme a la poesía» *Perú 21*, Martes 22 de julio del 2003. Lima.

DELGADO, Washington (1981) «Intensidad y altura» *El Diario*, 22 de noviembre de 1981. Lima.

ESCRIBANO, Pedro (1997) «Quejas y bienestares» *La Republica*, Domingo 12 de enero de 1997. Lima.

FUENTES, Carlos (1966) «Situación del escritor en América Latina» Entrevista de Emir Rodríguez con Carlos Fuentes. *Mundo Nuevo*, nº 1, julio, pp. 5-21.

GARAYAR, Carlos (2011) «Leve reino de Marco Martos». *La Casa de Cartón de Oxy*, nº 24, pp. 15-16.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos (2006) «Alberto Escobar y los estudios literarios en el Perú». *San Marcos*, nueva época, primer semestre del 2006, N°. 24.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos (2007) «El canon literario peruano». *Letras*, N°. 78 (113), pp. 7-24.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1997). *Poesía y narración en el Perú 1960-1977*, *Runa* N° 5 agosto-octubre, pp. 7-11.

HALPERIN DONGHI, Tulio (1980) «Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta». *Hispanoamérica*, Año 9, n° 27, diciembre, pp.3-18.

HUAMÁN, Miguel Ángel (1994) «La rebelión del margen: poesía peruana de los setentas». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XX, 1er semestre de 1994, Lima, n° 39, pp. 267-291.

MARTOS, Marco (2003) «Las palabras persisten». *Libros&Artes*. Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú, n° 6, Diciembre, pp.10-13.

NORIEGA, Julio (1993) «La crítica literaria es una disciplina en ebullición». Entrevista de Julio Noriega a Antonio Cornejo Polar. *Letras*, sección «Diálogos», primer y segundo semestres de 1993, Año 64, n° 92-93, pp. 375-385.

ORIHUELA, Carlos (2006) «La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad». *A contracorriente*, vol. 4, n° 1, pp. 67-85.

OVIEDO, José Miguel (1970) «La violencia de Martos», *Dominical*, suplemento de *El Comercio*, 1 de marzo de 1970. Lima.

POZAS, HORCASITAS, Ricardo (2001) «El quiebre del siglo: los años 60» *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 63, n° 2, abril-junio, pp.169-191.

QUIJANO, Rodrigo (1999) «El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes». *Hueso Húmero*, n°35, diciembre, pp. 34-57.

QUIROZ TREJO, José (2008) «Nuestros varios sesenta y ochos: memoria y olvido, mitos e institucionalización. *Sociológica*, año 23, n° 68, setiembre-diciembre, pp.34-57.

RODRIGUEZ M., Emir (1966) «Presentación», *Mundo Nuevo*, n° 1, julio, p.4

RODRIGUEZ M., Emir (1967) «La CIA y los intelectuales», *Mundo Nuevo*, n°14, agosto, p.11.

SALAZAR BONDY, Sebastián (1972) «Notas sobre el concepto de cultura». *Expreso*, Lima, domingo 23 de julio, p. 23.

SANTIVÁÑEZ, Roger (1982) «Cuaderno de quejas y contentamientos» en *Perspectivas de La Prensa*, n° 59, 28 de noviembre de 1982. Lima.

VARGAS LLOSA, Mario (1966) «Una insurrección permanente». *Mundo Nuevo*, n° 1, julio, pp. 94-95.

## Entrevistas

CARBAJAL, Juan Carlos (2016, octubre 21). «Diálogo con Marco Martos» Entrevista personal. Lima.

FIAT LUX (2011) «Los ajedrecistas, los poetas, los músicos y los matemáticos comparten una posibilidad de abstracción» *Fiat lux*, Revista de crítica de poesía peruana 1, pp. 95-100.

HURTADO OVIEDO, Víctor (2012) «La poesía es el arte que ilumina todo espacio» suplemento cultural Ancorá, Diario *Nación* de Costa Rica, 18 marzo.

PÉREZ, Hildebrando (1967, julio) «Entrevista a Marco Martos» *Univesitas* 7, Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad Nacional de Ingeniería.

PÉREZ, Hildebrando y GARAYAR, Carlos (2001) «La poesía siempre es un milagro, entrevista a Marco Martos» *La Casa de Cartón de Oxy*, n° 24; pp. 2-4.

URCO, Jaime (2000) «Jaque perpetuo, conversación con Marco Martos» *Lienzo*, n° 21, pp.145-157.

## Tesis

DÍAZ ATILANO, Carmen (2016) «*La elocuencia del silencio en la poesía de Blanca Varela, análisis de los poemarios: concierto animal y canto villano*» Tesis para obtener el grado académico de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p.108.

LEON MANGO, Liz Fiorella (2013) «*Los Paradigmas de la crítica literaria en los años 60: el caso del juego de Las constelaciones, de Luis Hernández*» Tesis para obtener el grado académico de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 211.

URCO NÚÑEZ, Jaime (1995) «*Mecanismos de producción en Ritu, un poema de Marco Martos*» Tesis para optar el título de Licenciado. Lima, FLCH-UNMSM.

## Webgrafía

ACADEMIC, Enciclopedia Universal  
[http://enciclopedia\\_universal.esacademic.com/202867/biaba](http://enciclopedia_universal.esacademic.com/202867/biaba) [Última consulta 28-12-16]

FERNANDEZ COZMAN, Camilo «la teoría de los campos figurativos (v)»  
<http://camilofernande.blogspot.pe/2007/05/la-teora-de-los-campos-figurativos-v.html> [Última consulta 17-10-2016]

FORGUES, Roland. Escritores, poetas de la d...  
[http://sisbib.unmsm.edu.pe/exposiciones/literatura/Autores/Bib\\_Martos.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/exposiciones/literatura/Autores/Bib_Martos.htm)  
[Última consulta 18-12-15]

HEIDEGGER, Martin. *Introducción a la filosofía*, traducido por Manuel Jiménez Redondo [http://www.olimon.org/uan/heidegger\\_introduccion\\_filosofia.pdf](http://www.olimon.org/uan/heidegger_introduccion_filosofia.pdf)  
[Última consulta 08-12-16]

KORNBLUH, Peter. 1998. *Bay of Pigs Declassified: The Secret CIA Report on the Invasion of Cuba*. The New Press [ISBN 1-56584-494-7](http://www.isbn.com/978-1-56584-494-0) [ISBN 978-1-56584-494-0](http://www.isbn.com/978-1-56584-494-0)  
<http://thenewpress.com/books/bay-of-pigs-declassified> [Última consulta 08-11-15]

Nuestro Ideal. (April 11, 2015) «Una breve historia del movimiento estudiantil en el Perú» <http://www.nuestroideal.org/new-blog/2015/4/11/una-breve-historia-del-movimiento-estudiantil-en-el-per> [Última visita 13-03-2017]

O`BRIEN, Mc Gregor (1988) «Bibliografía de las revistas literarias peruanas». *Hispania*, vol. 71, nº 1, marzo, Fundación Biblioteca Virtual *Miguel de Cervantes*, [s.pp.]. <http://fundacion.cervantesvirtual.com/> [Última consulta 20-9-16]

PERSE, Saint-John (1960) «Discurso para recibir el premio nobel 1960». Diciembre de 1960, p. 1-4.  
<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20III/No.%2010/Saint-John.%20Perse%20-%20Elogios%20de%20la%20poesia..pdf> [Última visita 17-09-2016]

SARTRE, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*  
<http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/766.pdf> [Última visita 27-01-2017]

VIVAS, Fernando. (1999) «Ronco de Tarde. Román Gámez en la Tv. de los '90»  
<http://www.caretas.com.pe/1999/1569/cine/cine.htm> [Última visita 15-12-2016]

## ANEXOS

### POEMA INTERTEXTUAL A

#### Diccionario de calamidades

Diferente a todos  
es mi diccionario de calamidades:  
estiércol me suena a campo,  
a cielo despejado en la noche sin estrellas.  
Y nada interrumpe  
la placidez del viaje acabado  
cuando con los ojos cerrados  
dejo vagar mi mano  
junto al aire amoroso  
de una muchacha tendida.  
Huele a estiércol.  
Huele a campo.  
Es la vida.  
Digo náusea y pienso  
en ganas de arrojar  
y no en pueblos pudibundos  
después de una guerra perdida.  
(Tienen náuseas los combatientes  
esperando a un dios o a un hombre  
que impasible mueve sus fichas).  
Curioso sentido  
tiene la palabra pecado;  
nada significa a fin de cuentas.  
Digo pecado  
y pienso más de dos veces.

## POEMA INTERTEXTUAL B

### **Bartleby en el cementerio de elefantes** *(Poema literario)*

Lejos de consejos ejecutivos-babosos-capataces-estúpidos,  
lejos de gerentes, universidades-cementerios de elefantes,  
Bartleby 1969, preferiría también la tranquilidad:  
alejado del mundanal ruido, le gustaría  
estarse tendido, descansado a descansar;  
rodeado de ficciones y poemas más ciertos  
que el dulce campo pastoril, Bartleby estaría  
deleitoso, dedo niñín en el aire, flores innombradas,  
paisajes nunca vistos, fruta por doquier,  
Bartleby en jolgorio, Bartleby en trabajo, Bartleby, felicidad,  
clara, fresca, dulce agua, enturbiada con amor. Con amor  
tantas cosas le gustarían, por ejemplo, entrar  
solo, sin ayuda a la Casa de Cartón,  
regocijarse en cada término, buscarlo después al mago ése,  
quitarle todos sus apellidos, rescatarlo, hacerlo hablar.  
Empero Bartleby, prisionero de babosos,  
obnubilado y terco, perito en lunas,  
trenqueante sonámbulo en huarique de ropa sucia,  
en pleno siglo xx a la luz de una vela, lee y lee  
y más tarde explica a un grupo atónito o zonzo  
las técnicas literarias de José Martínez Ruiz  
y cuando no es Azorín, es Jiménez y cuando no,



Unamuno, el popular *duele España*,  
y dale y dale, dale al pedal,  
hablando de Ruiz me acuerdo del otro:  
ayer, casi en la madrugada vi a Bartleby  
echando espuma, candela por los ojos:  
en la aldea capital no había sino una librería abierta,  
en la librería abierta no había un libro de Juan Ruiz,  
Arcipreste de Hita, benemérito. ¡Arcipreste vago del  
corazón,  
reseco y quemado del poco placer, Bartleby del Perú y no  
de Hita,  
aun en ausencia de Pitas Payas, poco celoso guardián,  
espuma y candela, incapaz de halar a una hermosa  
serrana  
para el feroz combate consolador!  
Y no quiero seguir hablando de Bartleby, legal legal  
me está dando pena. A muchos en él los veo, muchos pero  
pocos,  
pocos pero son: de pies a cabeza llenos de barro,  
por dentro palabras grotescas, lisuras colmadas de luz.

## POEMA INTERTEXTUAL C

### Nausícaa nonata

Existiendo los ojos, no muy abiertos,  
para que no se filtren  
estas cosas que rodeándome  
tú desconoces,  
extiendo los ojos, antes cansados,  
y avizoro tu vientre en estricto perfil,  
vientre combado, mapa de madre.  
Otra vez extendiendo los ojos.  
Y contento, me hago dichoso,  
me digo a mi mismo:  
“Es cierto, petulante”  
Y como es cierto,  
y tú, Carmencita, eres la madre,  
bato palmas interiores,  
mi corazón se hace fiesta,  
y en mi rostro impasible  
nadie sino tú lo sabe.

## POEMA INTERTEXTUAL D

### Muestra de arte rupestre

lo sono stanco.

¿Para esto matrimonio?

Mis hijos viven en una jaula de locos,  
rodeados de extraños agrupados  
vagamente con el nombre de parientes.

En el pequeño jardín

nadie sabe de quién son los pañales,  
de quién las camisas, de quién el aire.

Si me descuido

me cambian un hijo por otro.

¿A quién echarle la culpa?

¿A la matrona en esencia bondadosa?

¿A mi mujer, plena de amor y desde hace años

Embrujada por un verso que me costó noches en vela?

¿A mí mismo, de tristes oficios?

Mi sueldo (y el tuyo lector)

no alcanza.

Muchos miran con envidia estos ingresos.

Y hay en el Perú varios millones peor que nosotros.

¡Quiero una casa! Sueño.

Engels, de profeta, opinaba que aquí,

con este sistema, no hay solución al asunto.

Con rabia y sin vergüenza

sobre las páginas de Engels,

salen con duelo mis lágrimas corriendo.

Quiero una casa. Sueño. lo sono stanco.

Maldigo. Yo soy el muerto en vida.

El que hace reglamentos.

## Entrevista a Marco Martos

«El literato tiene que ir por todos lados»

Por: Juan Carlos Carbajal

Conversamos con el poeta, a propósito del cuadragésimo séptimo aniversario de su poemario *Cuaderno de quejas y contentamientos*, escrito a finales de los 60.

**1. Marco, luego de que tú publicas el libro de *Casa nuestra* pasan 4 años para que salga a la luz *Cuadernos de quejas y contentamientos* ¿En que se distancia tu primer libro del segundo?**

El primero es un libro de migrantes, siempre que pensamos en migrante pensamos en gente de la sierra, en mi caso yo soy migrante de la costa, de Piura específicamente, cuando termine la secundaria no había universidad en Piura había dos opciones o Trujillo o Lima, mi padre después de mucho meditar se decidió por Lima, vine a Lima e ingrese a la Católica, entre los años 59 a 65, estude allí, estuve en tres facultades. Ese primer libro señala la dificultad de un joven provinciano costeño que se trata de incorporar a Lima, el otro libro *CQC*, es de un momento posterior donde se pasó etapas complicadas como toda la carrera universitaria, es un libro de un joven adulto que se ha casado, termino la universidad, está trabajando y tiene muchas dificultades talvez muchas más intensas que la primera y las expresa en su poesía.

**2. En *Casa nuestra* se expresa un tono de escepticismo frente a la vida, pero en *CQC* el tono se vuelve furioso, rebelde, donde se muestra la oralidad en su máximo esplendor. Su estancia en Huamanga influyo en la creación del libro, porque recordemos el poemario nace en un contexto muy violento.**

En el año 62, el tono que la mayoría de los jóvenes escribía incluyendo Heraldo era un tono que no me correspondía, era el tono de influencia española que no me correspondía aunque yo podía escribirlo pero en mi caso era inauténtico, al que se me adjuntica también –tono hispánico- en el sentido de la generación del 27, las simplificaciones no son buenas, es una simplificación que para mí en mi caso no me corresponde porque justamente el tono de *Casa nuestra* es un tono provinciano, rebelde, influido por varios autores, aparte de Quevedo, ese autor que nadie señalo fue Nicanor Parra. Yo conocí muy tempranamente a Parra porque fui a Chile en el año 62, entonces fue una influencia literaria que coincide con algo personal. Ahora en el caso de Huamanga por su puesto hay un clima de tensión que yo viví en Huamanga, que es lo más feroz que yo viví en mi vida al ver la agresividad en este caso de los organismos de Estado

contra el pueblo, y otras cosas, las mismas cosas que la vida ofrece a pesar de que yo no era de los que estaba desamparado puesto que tenía trabajo y no era un trabajo que digamos ínfimo era un trabajo medianamente remunerado, entonces esa mezcla me dio un tono, por su puesto yo también leí a los poetas *beatnik* y seguramente se acomodaba más a mi propia naturaleza.

**3. Sé que usted ejerció el periodismo, consideras que el periodismo “le soltó la mano” ¿Consideras que esa confianza para escribir te lo dio el periodismo?**

El periodismo suelta la mano a todos, lo que pasa que la mayor parte se contentan con eso, yo creo que hay autores como Hemingway o García Márquez pensando en novelistas, que a todo novelista le hace bien una temporada en el periodismo y vale también para los poetas, uno no escribe de la misma manera sin haber ejercido el periodismo.

**4. ¿Quiénes fueron sus referentes poéticos del 60,61, 62?**

Bueno yo tengo una gran admiración por muchos poetas pero es una cosa continua, yo no voy desechando uno para tomar otros sino que algunos van ejerciendo una influencia que después se vuelve permanente, bueno yo admiraba en los españoles a Quevedo, Machado y a la Generación del 27, Alberti, Salinas y Miguel Hernández, eso permanece hasta el día de hoy, y a otros a quienes a nadie nunca he dicho y tiene que ver con mi poesía posterior, que son los poetas italianos: Cuasimodo, Ungaretti y Montale ya con el paso del tiempo, en este milenio Dante y Vallejo son los poetas que más admiro.

**5. Usted aprende italiano en la universidad, es allí donde nace por el gusto por el neorrealismo italiano, por el cine y la novela, y donde lee a Ítalo Calvino para el prólogo y título de su segundo poemario. ¿Cuánto influyo en su poemario esta novela del *Barón Rampante*, ya que el prólogo a manera de explicación habla sobre la novela?**

Bueno el cine italiano viene de antes, de la Católica, Washington Delgado que fue mi profesor y la persona que más influenciado en mi vida, él fue fundador del cine club de la Universidad Católica junto con Javier Heraud, y yo era un asiduo concurrente y pasaban muchas películas italianas del neorrealismo y también películas de Bergman, director sueco, y de hecho estudiar italiano ayudó mucho, tengo un título en italiano de un poema de mi poemario *Carpe Diem*, escrito en el 79.

**6. ¿Qué es para ti la poesía coloquial, conversacional?**

Bueno hay una cosa muy interesante, cada poeta, un poeta innovador, van ampliando el campo de lo posible, de lo real, lo real normalmente es lo que se toca lo que se mira, pero ha habido características de la poesía a lo largo del

tiempo y que nadie pensaba que otras cosas podían tocarse por ejemplo, nosotros sabemos de los dioses griegos y de los personajes de Homero, nosotros sabemos que comían, pero nadie, hasta el siglo XX, imaginaba a un personaje defecando, hasta que vino Vallejo, vino Joyce y colocaron eso, entonces en el campo de la poesía ha habido una delicadeza, Vallejo lo expresa bien en un verso que empieza así «Albert Smaín diría que el aire es quieto y de una contenida tristeza Vallejo dice...», y lo que dice es una cosa tremenda porque está hablando de un hospital de una cárcel. La poesía conversacional no viene sino a subrayar una característica que los mejores poetas en cualquier momento han sido capaces de decir, no los griegos, pero si los españoles, Quevedo por ejemplo, y algunos poetas latinos por ejemplo Catulo que insultaba a sus rivales, nadie había utilizado la poesía así, entonces la poesía conversacional es atreverse, si lo tendría que decir en una sola palabra la poesía conversacional es atrevida, y atreverse siempre es lo que los poetas deben hacer.

### **7. Y Parra ¿Qué te dio la antipoesía de Parra?**

Parra me dio ese tono rebelde juguetón, ese tono áspero que está en *CQC* a mi manera claro y que yo conservo, yo creo que hay una cosa muy interesante que cuando uno va apoderándose de los instrumentos técnicos escribe los poemas que puede y solo muy posteriormente, en un momento -al que creo haber llegado ahora- escribe los poemas que quiere, que ya es mucho decir.

### **8. ¿Qué piensa de la función social de Eliot y de la actitud del poeta frente al lenguaje? ¿Usted es *eliotano*?**

Yo creo como Machado que la poesía es siempre social, y que no hay poesía que no lo sea, incluso la poesía pura, eso no es contradictorio con lo que dijo Eliot que la primera responsabilidad del poeta es frente al propio lenguaje.

### **9. ¿Qué opina del compromiso del escritor?, Vargas Llosa en su discurso del recibimiento del premio Rómulo Gallegos habla sobre el mismo.**

Lo sorprendente es como estamos envueltos en lo social a tal punto que solemos expresar las ideas de una época y solo a veces aparece la contracorriente, no hay una república de poetas, pero el poeta es un barómetro sensible de la sociedad y expresa los humores de la sociedad. En los años 60 el humor que envolvía a todos era la necesidad de cambios, la necesidad de compromiso, había un libro muy importante de Sartre ¿qué es la literatura? Pero el exceptúa el compromiso social de los poetas en ese libro sin embargo eso ya no se creía en los años 60 había la necesidad y la discusión de tener alguna participación social. Ejemplo Romualdo y Valcárcel fueron dos poetas que fueron comprometidos y militante, Washington Delgado sin ser un militante tuvo una actitud brechtiana en poesía, de tal manera que Heraud y otros

también como edgardo Tello llevaron ese compromiso sustituyendo el acto de escribir por el acto de guerrear, entonces Vargas Llosa esta conglomerado y el mismo asume una posición de cambio, y en el discurso que has citado, está esa posición.

**10. Hábleme sobre Washington Delgado, Sologuren, Bendezú, Escobar y la influencia de Bertolt Brecht.**

Bendezú fue mi amigo, Sologuren fue mi profesor en la Católica me enseñó literatura europea y española, yo iba a la casa de Sologuren y Washington Delgado, a Escobar lo conocí en San Marcos unos años después. Mi admiración por Bertolt Brecht es muy grande lo conocí por Washington Delgado y leí todo de Bertolt Brecht y además asistía en el año 66 a todos los ensayos de la opera de dos centavos, que dirigía Atahualpa del Cioppo, un director uruguayo que vino al Instituto del Arte Dramático en la cabaña del Parque de la Exposición, donde yo fui profesor en el 65, 66 y 67, siendo aún alumno en el 65 yo ya enseñaba.

**11. Washington Delgado, en sus clases, inducía a leer a Brecht y Sartre, me puede hablar del «distanciamiento brechtiano y la posición del intelectual» ¿Cómo se puede conjugar ambas sin caer en el panfleto?**

El mejor ejemplo de lo no panfletario fueron Brecht y Delgado, o lo son ocasionalmente el ejemplo lo sería Alejandro Romualdo. Hay un artículo celebre que muestra este conflicto, el autor es Vargas Llosa y se titula *Es útil el sacrificio de la poesía*, a propósito del libro de Romualdo que había publicado en el año 58, su libro *Edición Extraordinaria*, y en ese libro lo que marca Vargas Llosa son los poemas panfletarios que de hecho hay en el libro sin embargo lo que olvida Vargas Llosa es que en ese libro también hay algunos de los mejores poemas de Romualdo como «Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad» y otro poema dedicado a Alfredo Ruiz Rosas, un pintor muy reconocido, que empieza así «Si pintaras mi país de rosas sería un buen pintor para ellos» como burlándose de los que ponen poesía “bonita” (adornada)

**12. ¿Quién es Bartleby para usted y su generación?**

No sé qué será para los demás, Bartleby es para mí el que hace el trabajo obsesivo y está descontento por eso, es como una imagen símbolo del profesor explotado que está tomado -del cuento- de Melville.

**13. Usted en la Universidad San Cristóbal de Huamanga, ejercía la docencia al lado de Miguel Gutiérrez, Efraín Morote, Juan Morillo entre**

**otros intelectuales, la mayoría comprometidos, ¿Le influyeron de alguna manera?**

En el 65 en Ayacucho se reabrió la Universidad de Huamanga después de mucho tiempo, yo estaba con Miguel Gutiérrez, Juan Morrillo, Luis Lumbreras, Fernando Romero, Fernando Silva Santisteban, Efraín Morote Best, había un clima de mucho estudio, la universidad tenía convenio con universidades extranjeras, pero también había un clima de tensión, también estaba el Profesor Abimael Guzmán, y comienza a tener influencia en la sociedad, había un partido comunista, él formaba parte del Comité Regional José Carlos Mariátegui y tenía un lema -“por el sendero luminoso de José Carlos Mariátegui”- y se estudiaba mucho a Mariátegui, él era compartido por toda la izquierda; ellos, no tenían intelectuales literatos, salvo Gutiérrez que era cercano al partido comunista, y entonces no había una discusión literaria, lo que se discutía eran las ideas de Mao Tse-tung y yo mismo he leído a Mao pero él expresa un espíritu libertario de los poetas, él habla de “cien flores se habrán en el campo artístico” y compitan libremente, pero esa concepción de la literatura como competencia yo no lo tengo, en ese entonces tampoco la tenía, pero por lo menos eso era una salida que el propio maoísmo podía ofrecer.

**14. Usted gana dos premios antes de la publicación de CQC -los Juegos Florales de San Marcos y el Premio Nacional de Poesía- ¿El poemario es el producto de ellos?**

Bueno sí, un libro se está trabajando mientras no se publique, son poemas posteriores a *Casa nuestra* algunos desaparecieron, otros fueron refundidos, y me acuerdo el título que presente al premio nacional, se llama “Poesía Cotidiana”, entre el 67 y 68 luego de ganar los Juegos Florales arme otro poemario que ya era casi el definitivo y lo presente posteriormente a un concurso en Piura donde no gano nada, y ese mismo poemario con más arreglo lo presente al Premio Nacional, solo años después me di cuenta que el jurado en Piura tenía un gusto modernista. El Premio Nacional era bastante dinero incluso bastante más que el mismo premio de ahora, era la misma cantidad pero hace cuarenta años, unos 45 mil soles, y eso me sirvió de base para pagar la cuota inicial de mi casa, entonces el libro posterior pasa a llamarse de “Poesía Cotidiana” a *Cuaderno de quejas y contentamientos*, entonces más trabajado y con ese nuevo nombre, que es tomado de Ítalo Calvino, con las páginas respectivas, como introducción, que me entusiasmo.

**15. ¿Luego de la primera edición hubo nuevas ediciones del poemario?**

Bueno, el poemario no se editó de nuevo, no ha habido otras ediciones, sí de mi poesía completa en el 2012, este era un poemario que quemaba y sigue quemando hasta ahora.



**16. Cuénteme sobre el poema «casti connubi» y el motivo porque suprimió el último verso.**

El último verso fue un error en «casti connubi», porque uno no termina un verso en punto y coma. Hay algunos poemas que apenas he corregido, este es un caso, porque algunos muestra algunas cosas y no otras en un poemario, por ejemplo yo tengo bien sabido desde joven los ritmos regulares, sin embargo y en todo ese poemario, el único poema de ritmos regulares es este. Y eso tiene que ver la lectura de la poesía clásica y mi afición a la música, podría decir que el modelo musical que no tiene nada que ver con el tema de ese poema es el *Bolero de rabel*, lee mi poema y va a ver que hay vasos comunicantes en el sentido del ritmo. Y en ese sentido el poema, que seguramente es uno de los mejores que escrito, es un poema donde usted no sabe si es atraído por el hastío de una pareja matrimonial o por el ritmo, yo creo que el ritmo es más importante.

**17. Para finalizar ¿Porque se pasó de la Católica a San Marcos?, ¿Qué le dio la literatura en San Marcos?**

Estaba cansado de la Católica, yo tenía mucho deseo de seguir algunos maestros, en este caso Washington Delgado, y también había una cosa –que ahora considero-de menor importancia y es que yo ya estaba terminando la carrera, había un curso que yo lo dejaba, no sé porque lo consideraba muy difícil, que era latín, eran tres años en la Católica, en San Marcos eran dos, así que me pase a San Marcos, tuve que llevar muchos cursos para convalidar porque el programa no era el mismo, pero me volví tan estudioso en latín que saque altas notas en San Marcos, en un momento la profesora pensaba que copiaba, pero no, yo memorizaba y aprendí mucho vocabulario, y ese acercamiento a la cultura latina para mí fue muy importante, porque bueno -por ejemplo-, «casti connubi» es un título en latín, además yo he escrito un libro entero sobre la cultura latina, que se llama *Mascara de Roma*. En mí influye mucho la literatura latina, la griega, la literatura medieval, no solamente la literatura española, sino la literatura de todas las épocas, en mí sobre todo, creo que más que en otros poetas. Sabe, yo aprendí algo de Goethe, el literato tiene que ir por todos lados.

5 de noviembre del 2016