

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO DEL POETA EN CASA NUESTRA (1965)
DE MARCO MARTOS**

**THOUGHTS ABOUT THE POET'S PROFESSION IN CASA NUESTRA (1965)
BY MARCO MARTOS**

Raúl Morales Herrera
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
raul.morales2@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-1972-1118>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.100>

Fecha de recepción: 20.06.21 | Fecha de aceptación: 21.08.21

RESUMEN

El presente artículo tiene como finalidad identificar y analizar las reflexiones meta-poéticas expresadas en el poemario *Casa nuestra* (1965) de Marco Martos. Para ello, se interpretará un corpus de poemas a través de las herramientas metodológicas planteadas por Stefano Arduini respecto a los campos figurativos, así como las categorías respecto a la retórica y la argumentación propuestas por Chaim Perelman, el concepto de *ethos* de Ruth Amossy y el concepto de estilo rescatado por García-Bedoya. De esta manera, se evidenciará cómo el corpus seleccionado presenta un locutor consistente que poetiza sus reflexiones íntimas y personales acerca de su oficio como poeta, sus motivaciones, su relación con el colectivo y las expectativas exteriores acerca de su labor poética.

PALABRAS CLAVE: Marco Martos, retórica, poesía peruana, Generación del 60, meta-poética.

ABSTRACT

This article aims to identify and analyze the meta-poetic thoughts expressed in *Casa nuestra* (1965) by Marco Martos. For this purpose, a corpus of poems will be interpreted through the methodological tools proposed by Stefano Arduini regarding figurative fields, as well as the categories regarding rhetoric and argumentation proposed by Chaim Perelman, the concept of *ethos* proposed by Ruth Amossy and the concept of style proposed by García-Bedoya. Thus, it will be shown that the selected corpus presents a consistent speaker who poetizes his intimate and personal thoughts about his job as a poet, his motivations, his relationship with the collective and the external expectations about his poetic work.

KEYWORDS: Marco Martos, rhetoric, Peruvian poetry, Generation of '60, meta-poetic.

1. EL CAMPO RETÓRICO DE MARCO MARTOS

Para el desarrollo de este trabajo de una forma metódica y rigurosa, partiremos por la categoría del «campo retórico», concepto propuesto por Stefano Arduini en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). Para entenderlo mejor quizá haga falta explicar un concepto previo: el *hecho retórico*, que Arduini describe como el “acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico; incluye todos los factores que hacen posible efectivamente su realización” (2000, p. 46), categoría que articula las dimensiones del texto retórico reconocidas desde la antigua retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. Luego, el «campo retórico» es definido como “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (Arduini, 2000, p. 47), es decir, un depósito en donde se conjugan e interactúan los hechos retóricos. Así, puede haber campos retóricos amplios, como el de la literatura peruana, o más restringidos, como el de la literatura producida por la llamada Generación del 60. En ese sentido, esta primera sección está dedicada a la reconstrucción de los campos retóricos que permitan ubicar a Marco Martos en un contexto específico y desde donde podamos entender con mejor perspectiva su poesía, dejando más claro el camino para la interpretación retórica.

1.1. EL CAMPO DE LAS CONFLUENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

En el panorama global, la década de los años 60 está marcada por la Guerra Fría disputada entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Esto tiene una larga serie de implicaciones que no atañen a este trabajo, pero que pueden ser explicadas desde perspectivas históricas, sociológicas y filosóficas. La influencia de los eventos desencadenados por la Guerra Fría puede ser identificada incluso en la actualidad. Hispanoamérica no era mero espectador de ese gran juego de ajedrez, sino que, y a pesar de no ser protagonistas, éramos también víctimas de esa guerra de influencias. “Sostiene Manuel Castells que es en la década del sesenta que se establecen las tendencias que marcan los fines del siglo XX y sellarán inevitablemente al siglo XXI” (Arroyo, 2018, p. 80); estas tendencias serían la aparición de tecnologías de comunicación que propician el globalismo, la crisis del capitalismo, del estatismo, el auge de las ciencias sociales, la aparición de movimientos que cuestionan los patrones hegemónicos: el feminismo, el antiautoritarismo, el ecologismo, el antirracismo. A esto

se suma uno de los eventos de mayor impacto a nivel político e ideológico sobre Hispanoamérica y el mundo: la revolución cubana.

En cuanto al panorama específico del Perú, los años sesenta están definidos desde las políticas propuestas por Leguía durante la primera mitad del siglo XX y el impacto de su extenso gobierno sobre las décadas posteriores (Zurrón, 2019). Es en esa época en que surgen dos de los partidos políticos más importantes de la historia republicana: el APRA y el Partido Socialista fundado por José Carlos Mariátegui. Esos eventos marcarían el ritmo del Perú hasta los años 60. Con esta década llegaría también una explosión demográfica y un constante aumento de las migraciones hacia la capital, así como los estragos de los primeros intentos de una reforma agraria que acabara con la situación semifeudal del área rural peruana. Como consecuencia de las agitaciones sociales, políticas e ideológicas, nace una mayor consciencia sobre las profundas desigualdades del país y se empieza a constituir un nuevo marco de pensamiento entre los artistas e intelectuales de la época “dentro de los parámetros del socialismo y bajo la fuerte influencia de la incipiente y triunfante revolución cubana” (Zurrón, 2019, p. 45).

1.2. EL CAMPO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA CONTEMPORÁNEA: LA GENERACIÓN DEL 60

Influenciados social y políticamente por las tendencias mundiales, los poetas del 60 están principalmente marcados por la Revolución Cubana de 1959 y las protestas estudiantiles de Mayo del 68 en Francia, mientras que en el Perú es decisiva la aparición de movimiento guerrilleros y revueltas sociales a lo largo de toda la sierra del país (Zurrón, 2019). En ese sentido, esta generación no es tan solo una denominación formal o temporal, sino que su producción poética es eminentemente política.

En cuanto a los referentes poéticos, se puede rastrear la fuerte influencia de poetas anglosajones como T. S. Eliot y Ezra Pound, de quienes los escritores del 60 aprenden una coloquialidad que definirá a varios de sus miembros, entre ellos Marco Martos. De los referentes hispanoamericanos más leídos de la época heredan el estilo conversacional, característica principal de esta generación: “del auge de la nueva poesía latinoamericana como la poesía “conversacional” o “exteriorista” de Ernesto Cardenal de Nicaragua o de José Emilio Pacheco, poeta mexicano; de Nicanor Parra, poeta chileno y de Mario Benedetti, escritor y poeta uruguayo” (Zurrón, 2019, p. 76). La

Generación del 60 es considerada como un conjunto de poetas que encausan sus expresiones en una tradición sin dejar de ser innovadores, tradición que inicia con los tres fundadores de la poesía peruana contemporánea: Eguren, Vallejo y Adán (Arroyo, 2018).

1.3. EL CAMPO DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA

Para la construcción de un «campo retórico» que sirva de marco para interpretar la obra del autor de este trabajo, es preciso señalar algunos de los más relevantes aportes críticos acerca de la poesía de Marco Martos. Cabe señalar que, mientras el corpus de poemas que será estudiado en el presente artículo pertenece exclusivamente al poemario *Casa nuestra*, los textos críticos a reseñar no abarcan solo este libro, y algunos lo hacen solo lateralmente. Así, la selección procura incidir en esos tratamientos para formar un «campo retórico» sobre Marco Martos en general y sobre *Casa nuestra* en particular.

El trabajo por el que partiremos es una tesis de licenciatura presentada por Juan Carlos Carbajal en 2017 en la UNMSM, centrada en *Cuaderno de quejas y contentamientos*, segundo poemario de Martos. Carbajal construye un *campo retórico* que explica el contexto de producción de este poemario y de la producción del autor en general. Esto conduce hacia el análisis retórico de los poemas “Casti connubi”, “A duras penas”, “Carta a Nausícaa” y “Contra biaba”. Los descubrimientos sistematizados confirman características atribuidas por la crítica a los primeros poemarios de Marco Martos; entre ellas: la cotidianidad, el coloquialismo, la “ironía corrosiva y cierto desenfado irreverente” (Carbajal, 2017, p. 121). Concluye, también, que Martos se diferencia de sus congéneres de la Generación del 60 porque “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 [...]” (Carbajal, 2017, p. 121), estableciendo así el lugar de Martos frente a los poetas de su generación.

El artículo de Carlos López Degregori (2003) reseña panorámicamente la obra de Marco Martos deteniéndose especialmente en *Casa nuestra*, poemario de nuestro interés. Para el autor de este trabajo crítico, este primer libro:

inaugura una propuesta singular que siempre ha sido 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. En efecto, a diferencia de otros compañeros de

generación –como Hinojosa, Cisneros o Hernández, por ejemplo- Martos desarrolló su propuesta apoyándose en las fuentes de la lírica hispánica, pero la actualizó a través del filtro de la ironía, el prosaísmo y la cotidianidad (López, 2003, pp. 214-215).

Perspectiva importante para este trabajo, pues el autor afirma que esta consciencia escritural se evidencia en “Oficio”, “Fábula” y “Contra critias”, poemas que aparecerán posteriormente en el análisis retórico que realizaremos y que “van a sustentar *metapoéticamente* toda la producción del autor hasta 1973” (López, 2003, p. 215). López reflexiona acerca de esta propuesta metapoética y propone que esas ideas son tratadas con mayor complejidad expresiva en los siguientes dos poemarios, sobre los que menciona que “guardan similitudes y suponen un paso adelante en el proyecto poético de su autor, en tanto muestran el afianzamiento del lenguaje y la limpieza de las irregularidades y desajustes expresivos de *Casa nuestra*” (2003, p. 222).

En un trabajo comparativo publicado en 2019, Fernández establece relaciones intertextuales entre la poesía del chileno Nicanor Parra y el peruano Marco Martos. El autor propone una periodización de la poesía de este último, dividiéndola en tres etapas: primero, el período de los inicios, del que forman parte *Casa nuestra* (1965), *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969) y *Donde no se ama* (1974), caracterizado por el uso de un tono irónico que desacraliza instituciones, y que en lo formal se nutre del coloquialismo anglosajón y un gran corpus de la poesía española. Luego vendría el momento de madurez expresiva, que abarca desde *Carpe diem* (1979) hasta *Leve reino* (1996); en estos poemarios el uso irónico se reduce y se incrementa el tono lírico, siempre en relación con situaciones cotidianas como la experiencia amorosa. La tercera etapa sería la del predominio de la vuelta a las formas tradicionales, desde *El mar de las tinieblas* (1999) hasta sus publicaciones más recientes, donde destaca la abundancia de diálogos intertextuales. Esta periodización confirma que la distancia entre los dos primeros poemarios de Martos no es tan acentuada, pues a pesar de la madurez que los separa, la crítica se anima a agruparlos en un conjunto, dadas sus características similares.

En el diálogo que se establece entre Parra y Martos, se dilucidan rasgos acerca de la poesía de este último que son provechosos resaltar: el punto en que se encuentran los dos vates es el proceso desmitificador que ambos emplean, fundando una poesía que se opone a la idealización y cuya tradición inicia, según el autor, en Baudelaire (Fernández, 2019). En esta desmitificación se resaltan también otras características de

Martos como el tono irónico que se sostiene en un lenguaje coloquial, que encuentra lo grotesco en lo cotidiano, influencia de su lectura de Parra (Fernández, 2019). Las reflexiones existenciales, íntimas y personales de Martos en su primera etapa no pierden de vista el tema del poeta y su oficio: “Una idea que desmitifica Martos es la del escritor que practica una literatura comprometida (*littérature engagée*)” (Fernández, 2019, pp. 206), lo cual señala el diálogo de *Casa nuestra* con las ideas propuestas por Sartre y Neruda acerca del compromiso del escritor.

2. ANÁLISIS RETÓRICO, ARGUMENTATIVO Y FIGURATIVO DEL CORPUS SELECCIONADO

Sostenemos que *Casa nuestra* presenta un conjunto de ideas y reflexiones meta-poéticas con relación al oficio del poeta, el objetivo de su poesía, sus motivos para escribir y la relación entre la poesía y la sociedad. Estas ideas son un núcleo central de *Casa nuestra*, aparecen consistentemente en todos los poemas que tratan el tema, y son expuestas en una tensión entre lo manifiesto y lo implícito bajo la forma de una poesía conversacional, coloquial, así como también una anclada en los tópicos de lo íntimo y lo personal en tanto espacio diferenciado de lo impuesto y lo colectivo.

En esta sección nos dedicaremos al análisis retórico, argumentativo y figurativo de los poemas “Contra Critias” y “Torre de marfil” a través de la segmentación de los poemas, la definición de los interlocutores, el estilo, la identificación de sus campos figurativos y realizando una comparación intertextual con “Oficio” y “Política”, respectivamente, pertenecientes al mismo poemario con el objetivo de dilucidar mejor el funcionamiento individual de los textos y una mayor comprensión del poemario como una totalidad.

2.1. ANÁLISIS DEL POEMA “CONTRA CRITIAS”

Cojo la pluma y digo	1
lo que me viene a la lengua	
lo que siento de adentro	
lo que nadie me dicta.	
Cojo la pluma y digo	5
radiografía daltónico	
o lo que me da la gana	
Cojo la pluma y digo	
y me río de los que piensan	
que debí decir otras palabras.	10
De mí también se ríen	

pero algo hay que hacer
para evitar el suicidio
la muerte en mi mesa
mi pluma colgada.

15

(Martos, 2012, p. 35).

Si bien la alusión en el título no reaparece marcadamente en los versos, detenernos brevemente en este puede ayudarnos a introducirnos propiamente en el poema. Asumiremos que el sustantivo «Critias» nombra a un sofista griego reconocido principalmente por ser uno de los Treinta Tiranos que gobernaron Atenas durante el siglo V a. C.¹. La relación que establecemos entre este personaje y el poema de Martos gira alrededor de una referencia escrita por Jenofonte, quien atribuye a Critias la ley que prohibía la instrucción del arte de las palabras, promovida principalmente en contra de Sócrates. Consideramos que el poema que analizaremos inicia su significación desde esta referencia clásica: es un texto que va contra aquel que prohibió la enseñanza con el lenguaje.

2.1.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

Para un análisis metódico y ordenado, es conveniente, primero, segmentar el texto según las necesidades de nuestro trabajo. Para ello, utilizaremos la estructura clásica del texto retórico: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*. Obviaremos la *narratio* por no estar presente en un poema como podría estarlo en un texto ensayístico o narrativo. “Contra Critias” contiene 15 versos; el *exordium* corresponde a los primeros cuatro donde se presentan las ideas que serán defendidas y persistirán a lo largo del poema (el poeta escribe “lo que me viene a la lengua / lo que siento de adentro / lo que nadie me dicta”), así como el estilo formal y un verso central que se repetirá en otras dos ocasiones (“Cojo la pluma y digo”). La *argumentatio*, el espacio donde se desarrollan los argumentos, va desde el verso 5 hasta el 13; aquí se desplazan las ideas presentadas en el *exordium* como la determinación del poeta para escribir aquello que nazca de su voluntad, su disposición a decir lo que sea, aunque carezca de sentido, su oposición a la imposición del colectivo frente a su propia interioridad y, finalmente, el argumento más importante: escribir para no suicidarse. La *peroratio* se encuentra en los versos suicidas,

¹ La información correspondiente a Critias ha sido recogida de los sitios web Theoi (s/f) y Perseus (1931), respectivamente, dedicados a la recopilación de fuentes clásicas: <https://www.theoi.com/Text/ListTragedians.html#Critias> y <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0479>

los dos últimos, y corresponde a la conclusión del poema, posterior al argumento mortal; el tema del suicidio se funde en una metáfora con el tema de la escritura (“la muerte de mi mesa”, “mi pluma colgada”).

2.1.2. ESCRIBIR PARA NO MORIR

El enunciador de “Contra Critias” se encuentra bien definido como un locutor personaje que manifiesta su presencia desde el singular de la primera persona: yo «cojo», yo «digo», yo «me río», yo «debí». Hay un personaje definido enunciando el poema hacia un auditorio. Sin embargo, este auditorio no constituye un personaje dentro del poema y se convierte en un alocutario no representado. Es decir, mientras el poema es argumentativo y los argumentos y las ideas se presentan bajo la forma de la reflexión; el locutor, por su parte, se halla en un diálogo con un auditorio integrado por sí mismo.

Es posible, hecha esta definición, ahondar un poco más en el *ethos* del locutor. Para Amossy (1999), el *ethos* se manifiesta en la interacción: el locutor construye su propia identidad en el espacio estructurado del poema. “Contra Critias” funciona como una declaración, una exclamación que anuncia una verdad que el enunciador pretende defender y que dice algo sobre sí mismo. En ese sentido, nos encontramos ante un *ethos* individual, singular, que se opone a un *ethos* colectivo; esto se demuestra cuando el locutor afirma que su discurso consiste en decir “lo que nadie me dicta”, “y me río de los que piensan / que debí decir otras palabras”. Hay una marcada interioridad que se afirma en su voluntad, en su determinación de decir aquello que quiere decir.

En términos de estilo, contemplamos, siguiendo a García-Bedoya (2019), el «factor de intensidad» y el «factor de difusión» (este último será expuesto en las conclusiones del presente artículo). Podemos detectar un acentuado coloquialismo que es producto de una decisión deliberada; esto es, la sencillez y transparencia del lenguaje corresponden a una intención semántica. Este estilo, lejos de ser una limitación, tiene un potencial expresivo de gran intensidad que se irá ilustrando a lo largo de nuestra interpretación. El verso 6 (“radiografía daltónico”) puede ser entendido como una ruptura de la continuidad estilística que, sin embargo, explota también una potencialidad expresiva, como será visto en lo correspondiente a los campos figurativos.

En concordancia con el estilo transparente, el locutor utiliza *argumentos que fundan la estructura de lo real*, según la terminología de Perelman (1997), pues se sirve

de un argumento por ilustración para demostrar sus ideas: ejemplo de esto es el verso 6, donde da un ejemplo de qué es lo que podría decir según su poética de manifestar lo que “me da la gana”. No pretende dar ejemplos de los que extraerá una conclusión, sino que, a partir de una idea ya establecida, coloca un caso que ilustra su punto. Tiene la intención de explicar y dejar claro lo que dice: se opone al hermetismo. Lo mismo sucede cuando utiliza un *argumento fundado sobre la estructural de lo real*, bajo la forma del argumento de sucesión en los versos 12 y 13: “pero algo hay que hacer / para evitar el suicidio”; de esta forma, establece una relación causal entre escribir y no-morir: escribir tiene como consecuencia no quitarse la vida.

Lo manifiesto del lenguaje con que se expresan las ideas no significa, sin embargo, que no exista una dimensión implícita en el poema, dispuesta bajo el poder expresivo de determinadas figuras retóricas. Rescatamos la noción de Arduini (2000), según la cual los campos figurativos son ámbitos cognitivos en donde se sitúan las figuras retóricas, pero que implican, en un nivel más profundo, una forma de pensar, organizar y expresar el mundo. La figura literaria es el nivel superficial del campo figurativo. Las ideas que conforman la sustancia del poema están expresadas en el marco de, principalmente, dos campos figurativos: la repetición y la metáfora, y en menor medida, la metonimia. El primero debe ser entendido no como una mera reiteración formal de palabras, versos o motivos, sino como una técnica retórica asociada a niveles de sentido: la repetición establece relaciones semánticas en el poema.

“Contra Critias” es, como se ha mencionado líneas atrás, un poema que declara una verdad sobre el locutor; en ese sentido, existe un verso esencial a partir del cual las demás ideas son expuestas: “Cojo la pluma y digo”. Este verso, que es el primero, vuelve a repetirse en la *argumentatio*, siendo idéntico el verso 5 y el verso 8, aunque este último con la particularidad de que, dentro de esta repetición, aparece otra repetición: “Cojo la pluma y digo digo”. Mientras puede parecer sencillo y directo, el verso expresa un significado profundamente metonímico: tiene como elementos principales la palabra *pluma* y la palabra *digo*. La primera, como figura superficial, asocia tradicionalmente la pluma con la escritura (no se utilizan ya plumas para escribir, la asociación, no obstante, permanece); la segunda invoca la imagen de la palabra oral: *decir* es, en su sentido más específico, emitir los sonidos de una lengua, así que se asocia la escritura con el habla, con la intensidad que significa comunicar un mensaje de

forma oral, hablada, exclamativa. La elección de la palabra *decir* frente a la palabra *escribir* ya implica un significado distinto del que podría expresarse sin utilizar una figura retórica. Este pensamiento metonímico continúa en el verso inmediato: “lo que me viene a la lengua”, donde lengua (el instrumento vocal) está asociada a la palabra (el sonido emitido). “Cojo la pluma y digo” se repite en otras dos ocasiones porque de esta manera se reitera el énfasis que el verso ya contiene en sí mismo. Si la metonimia invoca la intensidad de la palabra hablada, repetirla como motivo a lo largo del poema reproduce en esas ocasiones esa misma intensidad.

Los versos 2, 3 y 4, que componen el *exordio*, presentan también una repetición, con la figura concreta de la anáfora: “lo que me viene a la lengua / lo que siento de adentro / lo que nadie me dicta”, en donde se repite *lo que* (palabras vacías de significado por sí mismas) para provocar el efecto de énfasis que se utiliza constantemente a lo largo del poema. Este énfasis recae sobre las ideas presentadas: el verso 2 dice que el locutor escribe desde su vocabulario, sus pensamientos, sus ideas; el verso 3, que el locutor escribe desde el espacio de su interioridad, desde sus sentimientos; el verso 4, que el locutor no está subordinado a la imposición exterior, nadie puede decirle qué escribir. Esto será desarrollado en la *argumentatio*, donde el locutor manifiesta su visión de mundo y la reflexión sobre su particularidad como poeta. Procederemos a explicar su argumentación para luego, al llegar al último argumento, abordar la dimensión metafórica del poema.

En la *argumentatio* podemos encontrar tres secciones, cada una correspondiente a las ideas presentadas en el *exordio*. La primera de ellas se halla entre los versos 5 y 7. Se inicia con la repetición del verso central “Cojo la pluma y digo”, seguida de “radiografía daltónica / o lo que me da la gana”. El significado de la expresión *radiografía daltónica* puede explicarse, superficialmente, como una contradicción, pues es necesario distinguir el color de una radiografía para entenderla. Sin embargo, sostenemos que la intención detrás de estas palabras es ilustrar la determinación del locutor para escribir “lo que me viene a la lengua”; es decir, conjuga dos palabras poco comunes para un entorno poético desacralizando la poesía y produce un término que no tiene mayor sentido. El poeta puede escribir algo sin sentido o lo que sea que quiera escribir, pues su labor no está condicionada por cánones estéticos exteriores. En esa línea, los versos 8, 9 y 10 continúan esa caracterización del poeta: “Cojo la pluma y

digo digo / y me río de los que piensan / que debí decir otras palabras”; aquí la repetición rompe nuevamente con la formación de un sentido tradicional, natural, aceptado, y al producir la frase *digo digo* el locutor reitera su determinación a decir lo que quiere. Además, con tono burlón manifiesta que se ríe de quienes piensan que su poesía debería estar sometida a la aprobación ajena. Es la oposición de la interioridad y de la intimidad contra el mundo exterior, las expectativas, las obligaciones, las imposiciones. La visión de mundo del locutor plantea una poética de la libertad donde el único que decide sobre el mensaje es el propio emisor.

Esta reflexión meta-poética es producto de una tensión que recae sobre el locutor y que decide resolver mediante la declaración que realiza en el poema: la tensión entre el espacio íntimo de lo interior y el espacio externo de las expectativas. Sin embargo, la *argumentatio* presenta un argumento final en una línea distinta a los anteriores: “De mí también se ríen / pero algo hay que hacer / para evitar el suicidio”; esta idea se plantea abruptamente y no retoma ningún tema presentado anteriormente en el marco del poema. En este caso no se trata de una oposición entre lo interior y lo exterior, sino que estamos ante un conflicto que enfrenta al locutor consigo mismo. Esta es la explicación profundamente íntima del motivo que tiene el locutor para escribir: la poesía es un deber consigo mismo, lo salva de la muerte, es su razón para no quitarse la vida. La abrupta intensidad de estos versos es coronada con la *peroratio*, donde entra a tallar el campo figurativo de la metáfora: el objetivo es evitar el suicidio, “la muerte de mi mesa / mi pluma colgada”. En estos versos, la mesa es concebida como el espacio donde el locutor se apoya para crear su poesía; la pluma, en cambio, el instrumento con el que la escribe. En esta metáfora el oficio poético y la muerte se mezclan para establecer una relación semántica entre poesía y vida. Escribir equivale a vivir; por ello, cuando se acaba la poesía, se acaba también la vida. Muere la mesa, se cuelga la pluma.

2.1.3. COMPARACIÓN INTERTEXTUAL CON “OFICIO”

Mi oficio es el canto	1
el canto de las palabras,	
el dulce embrujo	
de las sílabas	
y las asonancias.	5
Este es mi oficio	
y no lo cambio por nada,	
pero qué difícil es	
querer decir algo	

y no tener sino gana.
(Martos, 2012, p. 29).

10

“Oficio” es el poema que apertura *Casa nuestra* e inaugura, de cierta manera, la producción poética de Marco Martos. Es una breve reflexión sobre el oficio del poeta que expresa una esencia permanente a lo largo del poemario, por lo que, en su corta extensión, es de gran valor para entender *Casa nuestra* como un conjunto. El poema presenta un locutor personaje enunciando una reflexión que lo caracteriza y lo dota de sentido: “Mi oficio es el canto / el canto de las palabras”; de esta manera, se define a partir de su rol como poeta. No hay un personaje definido al que refiera su mensaje, debido al alocutario no representado; el locutor dialoga consigo mismo.

Comparando “Contra Critias” y “Oficio” se comprueba aquella relación entre poesía y oralidad comentada líneas atrás al analizar los versos iniciales del primer poema: “Cojo la pluma y digo / lo que me viene a la lengua”. La asociación entre el escribir (la pluma) y el hablar (digo lo que me viene a la lengua) no es exclusiva de ese texto, sino que también se encuentra en la inauguración de *Casa nuestra* (así como en «Fábula» del mismo poemario). En “Oficio”, se observa claramente cómo se establece la relación entre poesía y oralidad: “Mi oficio es el canto / el canto de las palabras, / el dulce embrujo / de las sílabas / y las asonancias”. El locutor de ambos poemas se define principalmente como un cantor y no como un escritor, pero caracteriza y especifica su canto como el canto de las sílabas y las asonancias. La poesía y el acto fonético de enunciarla se conjugan para dar forma al oficio del poeta.

En “Oficio”, el locutor asume su papel de poeta con disposición e incluso orgullo: “Este es mi oficio / y no lo cambio por nada”, es decir, está satisfecho de su labor. Aun así, manifiesta la dificultad que implica ser un cantor: “pero qué difícil es / querer decir algo / y no tener sino gana”, lo cual implica que el locutor tiene una voluntad manifiesta para expresarse poéticamente y «cantar», pero lo único que posee es esa voluntad y no todo el resto de habilidades que exige dedicarse a la poesía, las cuáles, si bien no están explícitas, podemos asumir que son el conjunto de expectativas que tiene el mundo de un poeta (dominio estético del lenguaje, un mensaje original, entre otras). Esto contrasta con lo presentado en “Contra Critias”, donde el locutor asume una posición más radical al respecto, sin perder la esencia: solo escribe aquello que nace de sí mismo y aquello que quiere decir oponiéndose a las imposiciones exteriores sobre su propia poesía. Hay

una coherencia y un desarrollo, pues el poeta que se presenta, en un principio, como impedido para escribir debido a que no posee sino su voluntad, posteriormente ha decidido volcar esa voluntad en creación poética sin importar que no satisfaga las expectativas exteriores.

2.2. ANÁLISIS DEL POEMA “TORRE DE MARFIL”

Torre de marfil. Me encierro en el silencio o en los amores primaverales.	1
Soy un egoísta y me da vergüenza confesarlo.	5
No puedo cantar al pueblo. Los domingos siento náuseas en la plaza. Me repelen las faldas de colorines, las butifarras, los anticuchos, las glorias nacionales.	10
Soy un egoísta y puedo suicidarme.	
No he leído a Sartre. (Martos, 2012, p. 37).	15

En este caso, el título tiene una marcada presencia sobre el cuerpo del poema y nos advierte inmediatamente sobre el tema que se desarrolla en él. Más aún: el primer verso del poema reitera el título. La *torre de marfil* es una imagen retórica de gran antigüedad, utilizada para calificar un espacio separado del mundo en donde se vive una existencia indiferente, dedicada a las actividades propias y personales de quien habita la torre, esto es, una vida alejada de los problemas comunes, colectivos, generales. Es la combinación de la figura de la torre como una estructura fortificada, elevada sobre el resto, y la figura del marfil como un material exótico, caro, con utilidad religiosa o artística y no práctica².

² Para una comprensión más extensa de la figura retórica, desde su origen en la antigüedad hasta sus usos más actuales, consultar el artículo de Steve Shapin titulado “The Ivory Tower: the history of a figure of speech and its cultural uses” (2012).

2.2.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

Utilizaremos nuevamente la estructura clásica del discurso retórico para segmentar el poema y así analizarlo metódica y ordenadamente. “Torre de marfil” está compuesto por 15 versos. Los tres primeros corresponden al *exordio*, donde se introduce el aislamiento del locutor frente al mundo utilizando la figura de la torre de marfil como una metáfora. La *argumentatio* corresponde al cuerpo del poema, entre los versos 4 y 14, y allí se expone la reflexión acerca del locutor como un cantor (poeta) frustrado y los argumentos que sustentan esta condición: la náusea, la repulsión, el egoísmo. Esta argumentación está contenida entre los límites de una misma declaración: “Soy un egoísta / y me da vergüenza confesarlo” dicen los primeros versos de esta sección; “Soy un egoísta / y puedo suicidarme” refieren los últimos versos, lo que genera una circularidad. El *exordio* corresponde únicamente al verso 15, el último de todos, que sentencia abruptamente: “No he leído a Sartre», frase que, a pesar de no parecer directamente relacionada con el resto del contenido del poema, tiene un significado profundamente metonímico que examinaremos más adelante y que, además, representa una caracterización importante sobre el locutor de *Casa nuestra*.

2.2.2. “SOY UN EGOÍSTA Y PUEDO SUICIDARME”

En “Torre de marfil”, nos encontramos nuevamente frente a un locutor personaje definido por la marca del pronombre en primera persona: yo «me encierro», yo «soy», a mí «me da vergüenza», yo «no puedo», yo «siento», a mí «me repelen». Es un personaje que enuncia por sí mismo la reflexión meta-poética sobre su condición. No se pueden encontrar rastros de un *tú*, un interlocutor con el que el primero esté dialogando, por lo que el poema utiliza un alocutario no representado (un auditorio que no está personificado). La forma reflexiva y argumentativa del poema nos lleva a concluir que el auditorio está integrado por el propio locutor.

Definido esto, podemos precisar que el *ethos* del locutor es similar al manifestado en el poema “Contra Critias”. Del poema se desprende un *ethos* concreto, cercano y que se expresa en términos del mundo cotidiano, con un lenguaje sencillo y en frases cortas, abruptas, refiriéndose a cosas, situaciones y sentimientos; todo esto en oposición a un *ethos* abstracto, de ideas, de conceptos. Asimismo, es individual, pues parte desde la interioridad y la experiencia personal, en oposición a las experiencias colectivas con las

que el locutor no se identifica. El *ethos*, que ya representa una constante en los poemas seleccionados, se correlaciona con un estilo también coloquial con versos poblados de términos comunes, reconocibles, colectivos. Es un estilo que, como se ha visto también en el análisis de “Contra Critias”, logra intensidad expresiva aun con la utilización de un lenguaje transparente.

El locutor del poema presenta una tesis: su incapacidad para cantar al pueblo, cuya causa explica al exponer su repulsión por los símbolos colectivos; ya que no se identifica con el pueblo, no puede cantarle. Además, esta relación causal no se realiza de forma explícita, sino que se recurre a un argumento de nexo simbólico, donde los términos referidos en los versos 10, 11 y 12 participan de una configuración simbólica del mundo, tal como se explicará con detalle en los siguientes párrafos, puesto que la técnica argumentativa confluye con el pensamiento figurativo. Se utilizan, además, argumentos cuasilógicos, como la contradicción de los versos 4 y 5: al locutor le da vergüenza confesar un egoísmo que, sin embargo, ya está confesando con sus versos. Esto tiene que ver con la visión de mundo y la intención poética que se explicará en breve.

El poema que analizamos se encuentra expresado de forma marcadamente metonímica, motivo por el que esta figura es utilizada con más frecuencia y posibilita la exposición estética de las ideas de fondo. La metáfora está presente en menor medida, pero juega también un papel en el poema: el segundo verso del *exordio* desarrolla la idea de la torre de marfil con la metáfora “Me encierro en el silencio”, representando al silencio como un espacio físico en donde se puede estar o habitar; se trata de una reiteración del encierro que representa la torre. En el tercer verso se manifiesta un pensamiento metonímico: “o en los amores primaverales”, esta sinécdoque (figura que relacionamos con el campo figurativo de la metonimia) significa el encierro en amores que son estacionarios, temporales, de duración limitada; por ello, el término *primaverál* se utiliza por el de *estación del año* (la parte por el todo). Es decir, el locutor se separa del mundo y se refugia en cosas que no tienen importancia trascendental: el amor no aparece como un fin en sí mismo, sino solo como una distracción temporal.

La *argumentatio* está contenida por la circularidad de un verso que dice una verdad sobre el locutor: “Soy un egoísta”. Esta es la declaración sobre la que orbitan el resto de los argumentos y reflexiones, por lo que se presenta al inicio y al final de esta

sección (primero acompañado de “y me da vergüenza confesarlo”; luego, de “y puedo suicidarme”). El primer verso admite que el locutor siente vergüenza de confesar que es un egoísta; no obstante, lo está admitiendo e, inmediatamente, en los versos posteriores, desarrollará esta idea. Esto nos coloca frente a un monólogo reflexivo, profundamente íntimo, que hurga en la realidad de un problema inconfesable. El segundo par de versos introduce en el poema una idea ya vista en “Contra Critias”: el suicidio. El egoísmo del locutor se manifiesta principalmente en su incapacidad para *cantarle* al pueblo, y este egoísmo lo pone en riesgo de suicidio. El verso, tal cual, no tiene un correlato tan pronunciado en el marco del poema, pero adquiere sentido en el macrotexto que es el poemario, por lo que podemos caracterizar al locutor de *Casa nuestra* como uno constante a largo del corpus que hasta ahora venimos analizando. Se recupera la noción previamente visitada en “Contra Critias”, la visión de mundo del locutor: la poesía equivale a vivir; sin poesía, la vida es insostenible.

El centro del poema, entre los versos 6 y 12, consiste en el desarrollo del egoísmo y la imposibilidad del locutor para hacer poesía conectada con el colectivo. Esto es realizado a través de un constante uso metonímico del lenguaje; no solo aparece la metonimia como figura específica, sino que el mensaje está expresado bajo la forma de un pensamiento metonímico. El verso 6 dice “No puedo cantar al pueblo”, sugiriendo, como en “Contra Critias” y “Oficio”, una relación entre poesía y oralidad, entre escritura y canto. El locutor de estos poemas se refiere a sí mismo como un cantor. Los dos siguientes versos (7 y 8) contienen ya un pensamiento metonímico: “Los domingos siento náuseas / en la plaza”, aquí se relaciona el día de la semana con el uso que le es dado tradicionalmente por el colectivo. El domingo es el día familiar, el día en que nadie trabaja y todos pasean en los espacios públicos; cuando los artistas muestran su arte al pueblo, el día del esparcimiento y la colectividad. El locutor, frente a esta realidad, siente náuseas, confirmando su incapacidad para *cantarle* al pueblo. La argumentación continúa con el verso “Me repelen”, listando una serie de tres metonimias: “las faldas de colorines”, donde se utiliza la vestimenta por el usuario, con lo que asumimos que esta vestimenta es usada popularmente por el colectivo; “las butifarras, los anticuchos” al emplear la comida por el comensal, siendo estos alimentos comunes en las plazas y los espacios públicos en general; “las glorias nacionales” relaciona el orgullo con el orgulloso en una metonimia que se explica por sí misma. Estos versos caracterizan al locutor como alguien distanciado de la realidad popular y

no precisamente por una dinámica de desprecio desde el colectivo hacia lo individual, sino que es desde lo individual del locutor que se muestra rechazo y desprecio por lo colectivo. El locutor no puede formar parte de la masa porque le repelen sus costumbres, sus espacios, su realidad. Por ende, es incapaz de cantar al pueblo.

La peroración es estructurada por un verso que resume toda la reflexión y sentencia la caracterización que hace el locutor sobre sí mismo. “No he leído a Sartre” (verso 15) es en sí misma una expresión metonímica, pues Sartre postulaba la idea del escritor comprometido con la sociedad³; el locutor, entonces, utiliza una metonimia en donde se coloca al autor por la idea. Este final termina por definir al locutor como un poeta frustrado e incapaz de ajustarse a la expectativa del autor que canta a su pueblo.

2.2.3. COMPARACIÓN INTERTEXTUAL CON “POLÍTICA”

Subir y bajar la corriente	1
no es oficio a mis huesos consagrado;	
las risas que me exigen los que pasan	
las transformo con frecuencia	
en muecas de sarcasmo.	5
Confieso que me gustan los desfiles,	
las hermosas banderas,	
los feriados triunfales,	
pero de allí a otros rumbos	
existen las distancias,	10
las distancias, el manzano.	
En la puerta del olvido,	
mal que bien,	
luzco mi linaje de romano,	
romanos de los malos.	15
Así porque sí, no me cambio.	
(Martos, 2012, p. 40).	

“Política” no es un poema que hace reflexiones meta-poéticas ni que caracteriza al poeta. Sin embargo, llama nuestra atención porque, en él, el locutor reflexiona sobre sí mismo y su conexión con la política. Con ello, y especialmente en un grupo de versos, detectamos similitud con el locutor que aparece en “Torre de marfil” y en los textos anteriormente analizados. “Política” presenta, como sostenidamente se puede ver en *Casa nuestra*, un locutor personaje que realiza un dialogo reflexivo con un auditorio integrado por sí mismo, pues hay un alocutario no representado, esto es, no existe un personaje a quien el locutor se dirige.

³ En el trabajo “Sartre y la figura del intelectual comprometido”, de Uribe (2006), se repasan los motivos por los que Sartre fue considerado la figura emblemática del compromiso social del intelectual.

Los versos de nuestro interés son los que van desde el 6 hasta el 11. En esta sección, se exhibe retóricamente, tal cual se realiza en “Torre de marfil”, una serie de elementos cuyo significado corresponde a otro término con el que se relaciona metonímicamente: “Confieso que me gustan los desfiles, / las hermosas banderas / los feriados triunfales”, términos que se relacionan con el patriotismo, ya que los desfiles, las banderas y los feriados son todos símbolos que celebran eventos nacionales. El locutor realiza esta metonimia para señalar que disfruta de todos estos símbolos, “pero de allí a otros rumbos / existen las distancias”; dicho de otro modo, a pesar del gusto por estos elementos, no recorre la distancia que existe entre el símbolo y la realidad que representa al no identificarse con el sentir nacional ni con el significado profundo de sus celebraciones, pues solo disfruta la parte superficial. Esta característica del locutor de “Política” se puede contrastar con la caracterización del locutor en “Torre de Marfil”, donde, a través de una serie de metonimias, se manifiesta el rechazo del individuo hacia las costumbres y la realidad colectiva, tal como hemos explicado. Esto nos lleva a concluir que en *Casa nuestra* existe una poderosa tensión entre una voluntad poética que nace de la interioridad del escritor y una exigencia poética exterior que espera del escritor una dedicación a la realidad colectiva. Además, en el plano figurativo, encontramos un consistente pensar metonímico que reconoce las ideas y los conceptos a través de lo concreto y lo cotidiano; una consciencia poética que, para referirse a la realidad, tiende a utilizar el símbolo.

CONCLUSIONES

La interpretación del corpus seleccionado ha permitido identificar y caracterizar una voz consistente a través de los poemas de *Casa nuestra* que reflexionan meta-poéticamente sobre el oficio del poeta. Esta voz expresa sus argumentos bajo la forma de una reflexión: el auditorio está conformado por sí mismo, motivo por el que siempre tenemos un locutor personaje frente a un alocutario no representado. La poesía se configura, de esa forma, como una expresión íntima y personal.

Precisamente el locutor de “Contra Critias” se caracteriza por plantear una poética de la intimidad que escribe lo que quiere escribir, esto es, lo que viene de su interioridad y que no se ajusta a las expectativas exteriores. En adición, su motivo principal para escribir es evitar el suicidio, pues relaciona la poesía con la vida, hay un impulso mortal que se alivia mediante la escritura. En “Torre de marfil”, el locutor se caracteriza por su

incapacidad para dedicar su labor poética a los asuntos colectivos y se opone a la idea del escritor comprometido con la sociedad al definirse como un poeta que canta para sí mismo, pero que está frustrado por esta condición y que presenta, inclusive, tendencias suicidas. Estos dos poemas se relacionan coherentemente, según esta visión de mundo, con los poemas “Oficio” y “Política”.

Los campos figurativos con mayor presencia en las reflexiones meta-poéticas de *Casa nuestra* son el campo de la metáfora, el campo de la metonimia y el campo de la antítesis. Sus figuras casi siempre son directas; el locutor, dado que su poesía constituye un espacio de reflexión para sí mismo, no es hermético ni obscuro: se expresa con claridad, se abre a sí mismo. Esa necesidad de entenderse y explicarse procede mediante una tendencia hacia la argumentación, constituida principalmente por *argumentos fundados sobre la estructura de lo real*, es decir, basados en las relaciones que existen entre los elementos que constituyen la realidad. Siguiendo a García-Bedoya (2019) y sus criterios para analizar el estilo, podemos concluir que las decisiones lingüísticas, argumentativas y figurativas permiten afirmar que hay un estilo constante y difundido a lo largo de los poemas que expresan reflexiones meta-poéticas y, de acuerdo con la recepción crítica, presente también en la totalidad de *Casa nuestra* y en parte de la obra posterior de Marco Martos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOSSY, R. (ed.). (1999). *Images de soi dans le discours*. Delachaux et Niestlé.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- ARROYO LAGUNA, E. (2018). La generación poética peruana del 59. *Tradición. Segunda Época*, 16, 79-83. <https://doi.org/10.31381/tradicion.v0i16.1438>
- CARBAJAL QUIÑONES, J. C. (2017). *Marco Martos: entre quejas y contentamientos: análisis retórico argumentativo* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional UNMSM https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7078/Carbajal_qj.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- EDMONDS, J. M. (1931). *Elegy and Iambus. (Volume 1), Critias*. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0479%3Avolume%3D1%3Atext%3D30>

- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2019). Nicanor Parra y Marco Martos: dos poetas frente a frente. *Anales de Literatura Chilena*, 20(31), 201-208. <http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/N31/N1.pdf>
- GARCÍA-BEDOYA M., C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo.
- LÓPEZ DEGREGORI, C. (2003). Marco Martos: El infierno donde no se ama. *Lienzo*, 24, 213-231. <https://doi.org/10.26439/l.v0i024.1140>
- MARTOS, M. (2012). *Obra reunida. Poesía junta*. (Tomo 1) (Volumen 1). Academia Peruana de la Lengua; Editorial San Marcos.
- PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Norma.
- SHAPIN, S. (2012). The Ivory Tower: the history of a figure of speech and its cultural uses. *The British Journal for the History of Science*, 45(1), 1-27. <https://doi.org/10.1017/s0007087412000118>
- THEOI PROJECT (s/f). *GREEK TRAGIC POETS INDEX 1 - Theoi Classical Texts Library*. Theoi. Consultado el 8 de febrero de 2021. <https://www.theoi.com/Text/ListTragedians.html#Critias>
- URIBE MERINO, C. (2006). Sartre y la figura del intelectual comprometido. *Ciencia Política*, 1(2), 25-52. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/29361>
- ZURRÓN RODRÍGUEZ, E. (2019). *Poetas peruanos de la generación del 60. Poesía de corte democrático y social y su evolución a la neo-vanguardia* [tesis de doctorado, Universidad de Alicante]. Repositorio Institucional Universidad de Alicante <http://hdl.handle.net/10045/109261>