

**LA INCOMODIDAD DEL SER: ANÁLISIS HERMENÉUTICO Y
COMPARATIVO DE LOS POEMAS “TORRE DE MARFIL”, “CON
DESUSADO INTERÉS” Y “TODOS SUPONEN” DE MARCOS MARTOS**

**THE DISCOMFORT OF THE BEING: HERMENEUTIC AND COMPARATIVE
ANALYSIS OF THE POEMS “TORRE DE MARFIL”, “CON DESUSADO
INTERÉS” AND “TODOS SUPONEN” BY MARCOS MARTOS**

Richard Edwin Mozo Pizarro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
richardedwinmozo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3900-7918>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.101>

Fecha de recepción: 22.06.21 | Fecha de aceptación: 22.08.21

RESUMEN

Marco Martos es uno de los representantes más insignes de la generación del 60 en la poesía peruana contemporánea. En 1965, publica el poemario *Casa nuestra*, donde reúne sus primeros escritos de carácter lírico. El propósito de este artículo es estudiar cómo se configura la incomodidad individual en los poemas “Torre de marfil”, “Con desusado interés” y “Todos suponen”, ubicados en el macrotexto *Casa nuestra* de Marco Martos. Ante esta cuestión, se plantea como hipótesis que el criterio de incomodidad, en dichos poemas, configura un discurso que revela malestar e insatisfacción y que, por medio de diversos elementos simbólicos, expresa un sentimiento de infravaloración subjetiva. Emplearemos como marco teórico el modelo de análisis hermenéutico propuesto por el crítico literario García-Bedoya, partiendo desde lo endógeno (análisis inmanente) hacia lo exógeno (síntesis trascendente).

PALABRAS CLAVE: Marco Martos, Hermenéutica, Retórica, García-Bedoya, insatisfacción.

ABSTRACT

Marco Martos is one of the most distinguished representatives of the generation of the 60's in the contemporary Peruvian poetry. In 1965 he published the collection of poems *Casa nuestra*, where he brought together his first lyrical writings. The purpose of this article is to study how individual discomfort is configured in the poems “Torre de marfil”, “Con desusado interés” and “Todos suponen” located within the macrotext *Casa nuestra* de Marco Martos. Faced with this question, it is hypothesized that the criterion of discomfort, in the poems, configure a discourse that reveals discomfort and dissatisfaction and that, through various symbolic elements, a feeling of subjective undervaluation is expressed. We will use the hermeneutic analysis model, as a theoretical framework, proposed by the literary critic García-Bedoya, from the endogenous (immanent analysis) to the exogenous (transcendent synthesis).

KEYWORDS: Marco Martos, Hermeneutics, Rhetoric, García-Bedoya, dissatisfaction.

1. INTRODUCCIÓN

El poemario *Casa nuestra* (1965) está conformado por 26 poemas. Entre los contenidos temáticos que se observan destaca el quehacer del poeta, la cotidianeidad, la ciudad limeña, el lugar de origen, el desarraigo personal y el sentimiento amoroso. Todos estos aspectos permiten descubrir la subjetividad individual del locutor. A partir de este tipo de contenido, se puede vislumbrar el modo en el que los fenómenos de la realidad llegan a trastocar la intimidad de los sujetos. Esto se evidencia así, ya que en el poema existen oscilaciones entre estados anímicos eufóricos y disfóricos.

Inmerso en el macrotexto, se encuentran los poemas “Torre de marfil” y “Con desusado interés”. Dichos poemas son el eje principal del análisis hermenéutico de este artículo; asimismo, resultan interesantes en la medida de que las metáforas que hallamos en su estructura configuran una visión de mundo y se articulan en isotopías (temas recurrentes) fundamentales acerca de la minusvalía personal y el repudio de no poder cumplir con las expectativas que los otros configuran sobre el emisor intratextual de la composición lírica.

En el libro *Hermenéutica literaria* (2019), Carlos García-Bedoya provee de una serie de herramientas metodológicas que permiten una coherente interpretación de los textos literarios. Para decodificar la obra literaria se requiere un esquema de trabajo que parte de las cualidades endógenas del texto hasta los elementos exógenos que han permitido la materialización de dicha obra. Así, con el objetivo otorgar sentido al corpus textual, se parte de una operación de análisis inmanente. Esto implica partir de la explicación, que es descrita como aquella operación de análisis que consiste en tomar el todo y descomponerlo en sus partes constitutivas. De allí que es un procedimiento de tal naturaleza, pues aborda el estudio de la obra en sí.

Como la explicación supone un quehacer que va de adentro hacia afuera, se debe estructurar el análisis en función de niveles o estratos. El primero es aquel que centra los aspectos expresivos del lenguaje y que se vale de las figuras literarias para persuadir al receptor. En este “estrato superficial, se abordará el análisis del plano de la expresión (incluyendo forma y sustancia), la *elocutio* (o *lexis*) en términos retóricos, que también puede denominarse dicción textual” (García-Bedoya, 2019, p. 97; énfasis del autor). El segundo nivel concentra su estudio en el contenido textual a fin de ordenar las ideas o

temas a tratar. Por ello, “en el estrato intermedio se analizará los aspectos relativos a la forma de plano del contenido, esto es, la *dispositio (taxis)* o sintaxis textual” (García-Bedoya, 2019, p. 97; énfasis del autor).

En el último estrato, se busca determinar los elementos que otorgan sentido al corpus textual. Devela la información que fue recopilada y, posteriormente, empleada para diseñar el texto (Romera, 2010). Esto significa que en “el estrato profundo, se estudiará lo correspondiente a la sustancia del contenido (la *inventio* o *heuresis* según los términos de la retórica), es decir, la semántica textual” (García-Bedoya, 2019, p. 97; énfasis del autor). Para completar el trabajo de descifrado del texto y arrojar el mensaje, es necesario realizar una operación de síntesis trascendente. Esto significa valerse de la comprensión entendida como un procedimiento de compilación de la información. Este recurso sobrepasa el carácter intrínseco del texto y orienta la investigación hacia elementos externos a él, situándolo en sus relaciones con los contextos en que se encuentra inserta la obra (García-Bedoya, 2019).

2. APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A LOS POEMAS “TORRE DE MARFIL” Y “CON DESUSADO INTERÉS”

Conforme al análisis del estrato superficial del poema “Torre de marfil”, este se compone de un total de quince versos donde no existe cesura estrófica alguna. Por el contrario, destacan una serie de recursos lingüísticos y estilísticos que repotencian el discurso. El tropo de sustitución que destaca es la metáfora, mediante la cual un enunciado busca mencionar un concepto en términos de otro. Esto se observa en el verso inicial: “torre de marfil”. La torre representa aquella edificación que resalta en un espacio llano y permite posicionar al sujeto en un lugar donde puede observar los movimientos de quienes se encuentren en la periferia. Su empleo faculta la vigilancia eficaz en un recinto que se considera relevante.

Debido a la dimensión en torno a su altura, no solo es un eficiente fortín para persuadir de los ataques de otros, sino también un medio que disocia el contacto con los demás al estar fuera del alcance de quien no esté situado en la cumbre de dicho complejo. De igual manera, la mención del marfil es un producto exclusivo de los paquidermos, por lo que su manejo requiere el sacrificio de dichos animales. Al ser un

bien escaso y que necesita una logística extrema para su obtención, supone una mercancía de difícil acceso para la disposición convencional.

El color blanco, con tonalidades amarillas, lo hace idóneo para su manipulación en la confección de artículos ornamentales; por ello, resulta un bien que refiere una refinación estética y un gusto sibarita. De tal modo, al reunir ambas ideas es posible inferir que la “Torre de marfil” se trata de un recinto de gran elongación perpendicular ideada para proteger algo trascendental, pero que lleva implícito el sesgo en la interacción. Al cohesionarlo con el criterio de marfil, se estaría vinculando a una torre de cualidades estéticas y de gran lujo, mas no es equiparable a los materiales más resistentes. De allí que la metáfora de “torre de marfil” sea empleada para declarar el deseo del locutor del poema por aislarse de los demás y, al hacerlo, ser reconocido por su gusto refinado e inaccesible para el vulgo ajeno.

En relación con el estrato intermedio, existen estructuras discursivas que caracterizan a los interlocutores de un poema. En “Torre de marfil” encontramos una efusión lírica, lo que implica que “[I]nterviene un locutor activo en primera persona, en tanto el alocutario no está representado (alocutario funcional)” (García-Bedoya, 2019, p. 288). Para avalar dicha premisa en torno al locutor representado, se identifican las marcas deícticas de sujeto personal átono como el “me”. Este se halla en su modalidad de pronombre proclítico y se encuentra tanto en el verso “Me encierro en el silencio” (Martos, 2012, p. 37) como en el formato enclítico presente del verso “y puedo suicidarme” (Martos, 2012, p. 37).

Por otro lado, conforme a la relación con el destinatario al que se dirige el locutor representado, se puede colegir que existe un alocutario no representado. Esta idea surge a raíz de la ausencia total de alguna señal en donde se certifique la mención de un deíctico en segunda persona. Por lo tanto, se deduce que la verbalización de un locutor representado sin la existencia de un alocutario configura un monólogo. Este procedimiento enunciativo singulariza la voz del poema con lo que se revela progresivamente su personalidad y la autodenominación asumida. De allí que el locutor del poema desarrolla una serie de reflexiones sobre su coyuntura existencial, desde su personal punto de vista, permitiendo la exploración de su interioridad.

En torno al estrato profundo, este se vale de un análisis por medio de la semántica textual, lo que implica que los “textos literarios suelen estar articulados por una pluralidad de líneas o ejes de sentido, que establecen su compleja coherencia” (García-Bedoya, 2019, p. 316). Con apoyo de los elementos retóricos preponderantes y la determinación de un modelo de efusión lírica, el poema presenta una mirada de autoconfinamiento a través de la ausencia de palabras y por medio de una reclusión en relaciones sentimentales efímeras. Esto implicaría una perspectiva precaria en el modo de concebir la configuración de su yo personal. El mutismo no permite el intercambio de información con otras personas, lo que conlleva a una falta de desarrollo sobre la dinámica social.

De algún modo, pareciera buscarse una ruptura con el aislamiento; sin embargo, la proximidad con los demás es solo una pantomima vacua por considerar relevante no desear solidificar las relaciones sociales con sus pares. En tal sentido, la consolidación de un individualismo lesivo lo contrae hacia el no-contacto con el tejido social, así como al desprecio de sí mismo por no asumir la responsabilidad del cambio conductual. Esto indicaría una mirada autocrítica para con su subjetividad y una cualidad de atimia en la búsqueda de consolidar el trato personal para con los miembros que lo rodean.

El segundo poema para analizar es “Con desusado interés”. Conforme al estudio del estrato superficial, este poema está compuesto por 24 versos donde destacan dos tropos: la metáfora y la sinécdoque. El primer punto los observamos en el verso “Cargado / de dudas / digo mi palabra / a los que buscan / mi amistad” (Martos, 2012, p. 41). En este caso, cuando se enuncia “cargado de dudas”, se percibe un tipo de material que aqueja al locutor del poema. Las dudas se transforman en entes corpóreos que poseen masa y que transfieren su peso sobre el locutor representado. De tal modo, estas “dudas” se convierten en un tipo de objeto que obstaculiza la enunciación y que tiene un impacto fisiológico sobre él.

De igual manera, en el enunciado “a los que buscan mi amistad”, el posesivo “mi” hace alusión a un objeto que tiene como dueño al locutor del poema. La amistad es una propiedad que solo puede ser entregada, mas no arrebatada. Al decir “a los que buscan”, se refiere al acto que realizan los otros con el deseo de hallar algo que debe ser encontrado. Cuando confluyen ambas ideas (“buscan” y “amistad”), se interpreta como un ser escurridizo, es decir, que no es fácil de obtener. Por ello, se requiere de una

pesquisa rigurosa para dar con dicho objetivo, pues este tropo está basado en la incorporación de elementos vividos que son integrados a una entidad inanimada para que sean observados como seres orgánicos.

Así, se reafirma el hecho de considerar a la amistad como una especie de criatura vivaracha que se resiste a ser hallada, ya que es vista como un ente cuyo desplazamiento constante genera una dificultad en su alcance. Esto implica que se requiere de un esfuerzo mayor para su encuentro. Si la amistad es observada cual ser salvaje, esto también significa que no es suficiente su hallazgo y que se necesita un trabajo constante para que el tratamiento con esta sea lo más afable posible. De allí, se puede decir que, cuando el locutor del poema menciona el buscar su amistad, no es un proceso sencillo, debido a que requiere un empeño adicional para ser correspondido.

Como segundo punto, se observa el empleo del tropo de la sinécdoque en el formato de la parte por el todo. Este es un mecanismo de reemplazo de un conjunto mayor por el de una particularidad, motivo por el que la variedad de sinécdoques está conformada por el criterio de sustitución de un término por otro con el que existe un tipo de relación. Esto se manifiesta en el enunciado siguiente: “escribo / para calmar / mis nervios, / casi por necesidad” (Martos, 2012, p. 41). Cuando el locutor del poema se expresa, el término de nervios (la parte) se está designando a la psique del individuo (el todo). El locutor representado concibe el quehacer de la escritura cual medicamento que trata la tensión psicológica que lo daña.

En relación con el estrato intermedio, se advierte la existencia de una efusión lírica. Esto se corrobora con señales de deícticos de sujeto personal tónico en primera persona del singular como el “yo” en el verso “yo no hablo” (Martos, 2012, p. 41). De igual manera, es posible afirmar la presencia de locutor representado a través de los verbos indicativos en tiempo presente en cuyas conjugaciones se pueden detectar el sujeto omitido en primera persona del singular (“yo”). Esta pauta se certifica con los verbos “leo”, “visitó”, “quiero”, digo y “escribo”, presentes en los versos “leo libros y revistas” y “ni quiero alfabetizar” (Martos, 2012, p. 41).

Por otra parte, con relación al destinatario del locutor personaje, se puede inferir que se trata de un alocutario no representado. Esto se corrobora ante la ausencia de marcas deícticas de segunda persona en singular o plural; por lo tanto, la correlación

que se establece entre los interlocutores del poema es la de un monólogo. Esta situación permite el predominio de la observancia descriptiva de la subjetividad que padece el hablante del poema. Así, la verbalización del locutor personaje adquiere un tono más intimista para con los receptores de la composición lírica. Esta característica faculta empatizar con los procesos que experimenta el locutor del poema al develar la afectividad descrita.

En cuanto al estrato profundo, que se vale de la semántica textual para determinar un subtexto, el poema revela el estado del locutor personaje, quien enuncia su desgano en cuanto al trabajo intelectual. Para él, el acto de desarrollar un quehacer de transformación no se corresponde con el consumo de textos que incentiven o que aboguen por lo revolucionario. De allí que el carácter que presenta es el de un sujeto que suele titubear al momento de proferir sus ideas. Asimismo, pese a la existencia de personas interesadas en construir vínculos amicales sólidos, el locutor del poema se muestra incapaz de desarrollar libremente sus ideas. Esto envuelve un proceso de inoperancia en torno a la comunicación, lo cual devendría en una profunda angustia ante la falta de solvencia en el uso de la palabra.

La perspectiva que se presenta es la de aquel que deslegitima sus apreciaciones y que concibe como insignificantes sus ideas. El acto de propalar su visión de la realidad no significa nada ante el cúmulo de individuos que se mantienen ariscos para con el deseo de entender al otro. La idea de asumir el rol de sujeto contemplativo sobre los procesos circundantes del tejido social están fuera de los parámetros que él mismo se ha asignado. En suma, su perspectiva no es la de un individuo que asume el trabajo del intelectual comprometido que busca de mejorar las condiciones de vida de los más desfavorecidos. De allí que el trabajo de la composición literaria sea canalizado como un proceso catártico que se emplea solo para liberar el distrés subjetivo y las emociones asténicas, mas no para enunciar un tipo de crítica social que después pueda ser transfigurada en la búsqueda del cambio social.

Para el locutor del poema, lo imprescindible es escribir a fin de paliar la tensión que sufre sobre su ser. La voz del texto se distancia de cualquier atisbo de proyecto social por considerarse un ser ineficaz en el propósito de compartir criterios divergentes que sitúen el anhelo de renovar las inequidades sociales. Su visión encalla en una mirada individualista y desligada de la premisa del intelectual comprometido con su

realidad. Por el contrario, este está más interesado en las dinámicas calamitosas que aquejan su interioridad; a su vez, se desdeña cualquier insinuación de mejora en favor de los demás con el objeto de focalizar la atención en el proyecto de tranquilidad individual.

3. APLICACIÓN DE LA RETÓRICA COMPARADA EN MARCO MARTOS Y MARIO FLORIÁN

Por medio de la retórica comparada, podemos distinguir las semejanzas o diferencias de los fenómenos literarios. Además, al ser el discurso el objeto de estudio principal de la literatura, el análisis interdiscursivo (un examen entre dos o más tipos de discursos) se transforma en una herramienta crítica de praxis analítica y de soporte teórico (Albaladejo, 2008). Por medio de este, a nivel analítico y sobre un texto concreto, es posible explicar y descubrir contenidos divergentes o aspectos que se comparten entre los discursos estudiados. De esta manera, repararemos en las disparidades en el tratamiento de la subjetividad individual o colectiva.

Esto se determina, por ejemplo, al realizar un análisis comparativo entre los poetas peruanos: Marco Martos (representante de la generación del sesenta) y Mario Florián (perteneciente a la lírica nativista). Del primero, se ha elegido el poema “Todos suponen” del macrotexto *Casa nuestra* (1965); del segundo, el poema “Arenga al peruano”, presente en el poemario *Canto augural* (1956). Si bien los poemas son parte de una misma architextualidad, entendida esta última como el elemento que une a los textos por medio de una “común pertenencia a un género o subgénero literario” (García-Bedoya, 2019, p. 71), en ambos textos radican enfoques opuestos sobre cómo se abordan las cualidades, negativas o positivas, del hombre.

El primer aspecto intertextual corresponde al título. Respecto al del poema “Todos suponen”, de Marcos Martos, este nos aproxima al tema a tratar. El uso del término “todos” alude a la consideración de la totalidad de un grupo y la ausencia de algún tipo de exclusión. El verbo “suponer”, por su parte, implica el acto de juzgar un fenómeno como verdadero a partir de ciertos indicios sin tener, necesariamente, una certeza sobre los mismos. Cuando confluyen ambos términos, se plantea una aseveración: la existencia de toda la masa de personas que afirman algo sin sostener en hechos reales

sobre aquello que creen. De allí, el título se propone evidenciar una aseveración producto de una generalización que se buscará desmentir.

En cuanto al poema “Arenga al peruano”, de Mario Florián, su título contempla la reunión de dos términos diversos. El verbo “arenga”, además, remite al acto de pronunciar un discurso en tono majestuoso para enardecer los ánimos de quienes escuchan; mientras que “peruano”, por su parte, es el patronímico que refiere a todos los individuos que provienen de dicho país. Así, la denominación con la que se titula el poema también provee del contenido que se va a proferir, lo cual sintoniza con una prédica donde se plantean razones para revalorar las cualidades que posee la nación. De esta forma, ambos títulos presentan esbozos de contenidos opuestos.

En el caso del poema de Marco Martos, la forma del encabezado del poema exhibe una certeza en cuanto a las apreciaciones de la totalidad de sujetos que entran en contacto con el locutor del poema. El “suponer” es una aproximación a la verdad, de manera que los otros no cuentan con la exactitud suficiente para defender un criterio. Por otro lado, el poema de Mario Florián posee una convicción en su encabezado. Este enunciado lleva implícito que este acto proviene de una necesidad en la que, posiblemente, el ciudadano peruano se halla en una posición de minusvalía. Por lo que el objetivo es estimular a la masa peruana sobre aspectos valiosos para direccionar la acción de acuerdo con un criterio axiológico que detenta el locutor del poema.

Si observamos los interlocutores, se muestran diferencias en torno al manejo de las voces que hablan en ambos textos. En el poema de Marco Martos, se identifica la presencia de un locutor personaje; esta idea se demuestra a través de los deícticos posesivos en primera persona del singular “mi”, presentes en los versos “que mis veinte años” o en “Mi barca navega” (Martos, 2012, p. 36). De igual modo, se utilizan verbos copulativos (ser) y no copulativos en los que se observa el uso del sujeto tácito al suprimir el pronombre personal en primera persona del singular: “yo”.

Esto último se corrobora en los versos “soy camarada”, “Soy un ser despreciable”, “Soy malo” (Martos, 2012, p. 36), todos en la forma conjugada del verbo ser; así como también otra figura del sujeto suprimido hallada en verbos como rezo, destilo y escupo. De esta forma, el locutor personaje busca afirmar su posición y pertenencia al emplear las marcas textuales de los pronombres. Esto conlleva a que los receptores consideren

que quien enuncia es un individuo que expresa, de forma pesimista, lo que experimenta su interioridad. El subtexto que se puede inferir es que el locutor del poema no se ve, ante los demás, como una persona insertada en la normalidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, el locutor emite un juicio axiológico conforme a cómo percibe un disloque de ideas acerca de lo que los otros esperan de él. Su criterio se construye en base a las especulaciones de aquellos que lo conocen. Es así, pues, que busca derruir la figura que se construyó en torno a él. Su enunciación es deprimente y perturba, ya que esboza su ser cual componente nauseabundo que no debe interrelacionarse y que implica la aceptación del confinamiento. No es una opción la pertenencia al mundo ante la decrepitud que su ser esboza. Los juicios discrepan de aquellos que lo observan como un sujeto cordial sometido a una moralidad judeocristiana o una postura revolucionaria.

Esta voz no se convence de ser parte del tejido social. No obstante, en el verso final, “Soy malo, / pero trato de arreglarme” (Martos, 2012, p. 36), pese a la amplia argumentación de infravaloración, el locutor verbaliza el querer revertir aquello que él mismo afirmó. De alguna manera, no está contento con la catalogación de su ser, por lo que, ante la insatisfacción de quien es, desea volver a iniciar, pero bajo un criterio diferente al actual.

En cuanto al poema de Mario Florián, encontramos a un locutor personaje. Si bien no hallamos evidencia de una marca deíctica explícita que certifique la presencia del locutor representado el hecho de hacer referencia a un “tú” implica la operatividad de un “yo”. Así, cuando se alude a la arenga está es diseñada para persuadir al auditorio recalcando aquellas cualidades que se han de defender. En el poema, se emplean constantes exclamaciones y verbos imperativos, por lo que se puede inferir que la voz del poema es la de un sujeto que desea dar intensidad a sus ideas para que su mensaje cale en la mente de quienes lo oyen. A su vez, sus enunciados decretan actos que deben realizarse con denuedo. Esto significa que dicha voz no se expresa con dubitaciones y que su mensaje busca ser potente y claro para ser escuchado en búsqueda de un objetivo deseado: el cambio conductual del alocutario.

En cuanto al tipo de receptor del poema de “Todos suponen”, declaramos que es un alocutario representado. Esto lo afirmamos tras encontrar huellas deícticas de sujeto

personales átono en tercera persona como es el “se” en el siguiente verso: “Se engañan” (Martos, 2012, p. 36), donde se devela cómo el locutor del poema ha calificado a un grupo de personas bajo el pronombre de “ellos”. Se percibe un distanciamiento con los receptores, ya que el locutor personaje brinda una serie de aseveraciones para reconstruir y certificar el tipo de persona real que es. La perturbación que se percibe en el modo de enunciar se contradice radicalmente con el criterio esbozado por su alocutario.

Por otro lado, en el poema de Mario Florián encontramos un alocutario representado. Esta premisa se certifica a través de señales deícticas personales tónicas de segunda persona del singular como el “tú”, presente en “Tú descienes...” (Florián, 1977, p. 193). Asimismo, se vislumbra el uso de deícticos posesivos en segunda persona del singular como el “tu”, empleado en los versos “delante de tu huésped, [...]”, “[...] a comer de tu mesa;”, “[...] a vivir en tu espacio,” y en “Y en tus músculos [...]” (Florián, 1977, p. 193). Para finalizar, se observan deícticos de sujeto personal átono en segunda persona como el “te”, en su modalidad de pronombre proclítico, presente en “No te sientas pequeño” (Florián, 1977, p. 193), y enclítico, junto a los verbos de los versos “y a hablarte de su origen”, “¡Elévate, peruano!” y en “¡Erígete!” (Florián, 1977, p. 193).

En el caso del alocutario representado de este poema, se puede determinar un subtexto en el que este se halla en un estado ruina y que ha interiorizado una serie de criterios equivocados de acuerdo con la visión del locutor representado. La necesidad de intensificar los ánimos implica que la masa a la que se dirige estuvo situada en una posición de autodesprecio incapaz de reconocer sus aciertos ante la pérdida de memoria de las raíces originales que los sostienen. Así, el peruano se configuró como un sujeto alienado e incompetente de vislumbrar las posibilidades ante las múltiples situaciones de atosigamiento que afrontó.

No obstante, la arenga busca finiquitar con ese tipo de idiosincrasia negativa al enaltecer las diversas cualidades que posee la sociedad peruana. Esto significa que se parte de un sesudo reconocimiento de aspectos variopintos que estructuran el corpus sociocultural del país: el origen, los rasgos tisuales, el comportamiento, etc. Este tipo de mensaje busca rediseñar la subjetividad individual para la cohesión social. Si bien no se observa si el alocutario sufre algún proceso de transformación personal por medio del

contenido, a partir del tono imperioso y los distintos elementos argumentativos se infiere que estos han coadyuvado a la concientización social y su posible mejora.

En ese sentido, las diferencias en cuanto a la interrelación con los locutores del poema son disímiles para cada composición lírica. Por un lado, en el poema “Todos suponen”, el locutor representado busca disuadir a su alocutario con el objeto de esclarecer ciertos aspectos que se consideran de él. Se puede observar su interioridad, puesto que otorga categorías con las que se trata a sí mismo y busca denegar las potestades que se le han otorgado. Por otro lado, en “Arenga al peruano”, el locutor personaje está diseñado tácitamente para incidir en el contenido del mensaje en su búsqueda por persuadir al alocutario. Se presenta una serie de ideas cuyo propósito es remarcar en aspectos positivos de la población, lo cual conduciría a que la población se interesara por la lucha y la transformación de sus condiciones de vida.

4. OPERACIÓN DE SÍNTESIS TRASCENDENTE

De acuerdo con la propuesta de modelo hermenéutico desarrollado por García-Bedoya, es necesario realizar un proceso de síntesis trascendente. Esto implica esbozar una mirada ecuménica de la obra. Por ello, para comprenderla, es necesario determinar su contexto. Este conjunto de circunstancias significativas que rodean una situación son importantes para dar un sentido, pues sin ellas no se puede entender correctamente. Así, “el contexto más relevante es aquel en que se produce la concretización del texto, es decir, el contexto de recepción” (García-Bedoya, 2019, p. 50), dado que quien recibe el mensaje tiene una perspectiva de su contenido y es la crítica literaria la que brinda los juicios valorativos de la obra y la poética de Marcos Martos.

Para el crítico literario Antonio Cornejo Polar (2000), los marcos contextuales son preponderantes al momento de situar el cómo la producción literaria se logró gestar. En su libro *Literatura peruana siglo XVI a siglo XX*, emplea la perspectiva de la sociocrítica, puesto que comprende que para la emisión de un juicio axiológico no basta con el manejo de herramientas lingüísticas que se atañen al texto, sino que es vital, además, las diversas redes de sentido que logran influenciar en el quehacer literario. Ello se evidenciará cuando el crítico peruano advierta la intertextualidad en la lírica de Martos:

[...] la poesía de Marcos Martos se inscribe sustancialmente en la tradición hispánica, asumiendo con rigor ciertas lecciones de los clásicos de la generación del 27, de la antipoesía y la poesía conversacional hispanoamericana y del curso poético

peruano inmediatamente anterior. Realiza, además, una poética anti-intelectualista, harto más intuitiva y vivencial que reflexiva, que rehúye[sic] sin embargo, cuidadosamente, la improvisación y el puro expresionismo (Cornejo Polar, 2000, p. 241).

Para Cornejo Polar (2000), es evidente el influjo de tendencias que coadyuvaron a cimentar un modelo de poesía propio del bardo piurano. Así, concluye que en la poesía de Martos no solo hay una defensa de un estilo peninsular, sino también una influencia y puesta en práctica del quehacer literario de la generación del 27, sin librarse, de ese modo, “de la órbita clásica” (Arriola, 1996, p. 81). De igual forma, en la lírica de Martos subyace la aprehensión de las tendencias vanguardistas hispanoamericanas como las de Nicanor Parra y Ernesto Cardenal, además de otros predecesores nacionales: la generación del 50 y los poetas de inicios del siglo XX.

Cornejo Polar (2000) reconoce, en el quehacer poético de Martos, un carácter de poesía de experiencia vivencial. Para el crítico literario, es relevante el hecho de evidenciarse un matiz que no se afilia a una modalidad lírica excluyente, pues esto lo condenaría a un carácter elitista que soslaye a un público menos capacitado. La expresividad que el poeta plasma en sus versos medita sobre la realidad y verbaliza el mundo sensible (Carbajal, 2017), mas no cae en un precepto pretencioso por querer rehuir del academismo ni tampoco se vislumbra una chabacanería al incidir en ciertos coloquialismos; antes bien, se percibe una diligencia sobre aquello que se busca enunciar logrando una poética espontánea sin ser desatinada.

Por su parte, el investigador literario Camilo Fernández, en su libro *Fulgor en la niebla. Recorridos por la poesía peruana contemporánea* (2014), da cuenta de una gama de momentos en los que la poética de Martos fue atravesando por influencias peninsulares, anglosajonas, clásicas y renacentistas. Para el crítico literario, la primera fase de la lírica de Martos está en función de un corpus de poemas que contienen cierto aire de familia a un estilo y carácter compositivo. El autor expresa lo siguiente:

El período de los inicios, que comprende los tres primeros poemarios: *Casa nuestra* (1965), *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969) y *Donde no se ama* (1974). En este caso, se evidencia el empleo de la ironía para desacralizar ciertas instituciones tradicionales como el matrimonio (“Casti connubii”) o la concepción canónica de la familia (“Muestra de arte rupestre”). Sin duda, se observa la asimilación creativa no solo del coloquialismo anglosajón, sino también del legado de la poesía peninsular desde Garcilaso de la Vega (el poeta toledano) hasta Antonio Machado (citado en Fernández, 2019, p. 203).

De esta forma, el autor de *Fulgor en la niebla* establece una segmentación en el desarrollo de la lírica de Martos. En este primer momento, se manifiesta una poesía de carácter iconoclasta y anticonvencionalista que no se rige a cabalidad bajo los paradigmas establecidos. Ello implica la constitución de una lírica rebelde e inconformista que esboza su propia identidad esgrimiendo una individualidad que no busca adscribirse a sistemas académicos habituales (Arrizabalaga, 2016). Se reitera la intertextualidad de poetas hispanos y su vinculación con los paradigmas ingleses; no obstante, no se trata de una emulación acrítica con fines estilísticos sin ninguna constitución diversa (López Degregori, 2003). Por el contrario, es una apropiación de los arquetipos para redefinirlos ingeniosamente y legitimar la creación del autor. De este modo, Martos logra situarse en el campo literario al modificarse sustancialmente los criterios axiológicos del modelo de crítica imperante (Calle *et al.*, 2018).

Para ampliar el nivel de comprensión del desarrollo de la obra, es necesario que el contexto abarque “el conjunto de dimensiones de la cultura y de la práctica social que pueden vincularse con el texto, y que permiten iluminar sus sentidos y su estructura” (García-Bedoya, 2019, p. 50). Como el macrotexto (*Casa nuestra*) al que pertenecen los poemas se desarrolla por medio del influjo de la generación de escritores de la época, cabe resaltar la conformación de este proceso (Orihuela, 2006). Con la influencia de movimientos de contracultura (el hippismo, la revolución sexual, los movimientos feministas y estudiantiles), el cine, la música, la conformación de voces a nivel radial y el alcance de la tecnología en los espacios familiares, se gesta un conocimiento inmediato de imaginarios foráneos.

Esta nueva manera de observar la realidad permite que la intelectualidad de la década de los sesenta busque desarraigarse de los paradigmas diseñados en torno a un estilo definido del quehacer literario (Tamayo, 1976; Toro, 2000). Se configura, en esa línea, la idea de una nueva generación, pero no definida en función de un marco cronológico acorde a sucesiones matemáticas (en donde los autores coinciden con las fechas de sus nacimientos), sino en una joven intelectualidad marcada por eventos trascendentales que definen sus perspectivas de mundo, traslucido en la creación literaria. Según el investigador Óscar Araujo (2000):

una generación literaria se desarrolla entre escritores que comparten vivencias e ideales, motivados por los mismos hechos históricos y por lecturas e influencias estéticas similares; ello permite desarrollar no un estilo uniforme, sino productos

estéticos coherentes con lo que podríamos llamar un espíritu de época (citado en Arroyo, 2017, p. 80).

Este nuevo colectivo, catalogado como la generación del 60, condujo a la poesía a los estratos sociales de condición humilde y retornó a la sociedad la facilidad de la palabra. Los poetas de este momento brindan una lírica territorial que colinda con la urbe y que resulta más coloquial (Galindo, 2010). Se habla de lo cotidiano y de lo nacional, las imágenes son directas y el lenguaje fácil de entender. Es el momento en el que la literatura es observada como un medio para forjar una conciencia de clase. Como tal, se recitaban los versos sacrificando, en alguna medida, la calidad lírica para reafirmar sus ideales de liberación. Estos vates estaban embebidos por el modelo de la Revolución cubana y se anhelaba un cambio estructural de tipo marxista que rompiera el viejo orden oligárquico y feudal.

La coyuntura intelectual, por su parte, estaba señalada por una amplitud en el acceso a las literaturas metropolitanas del momento, por un público lector más heterogéneo en sus intereses y por una promoción de escritores conscientes de su rol fundacional. Dichos aspectos configuran características singulares que se perciben en el desarrollo de la lírica. En ese orden:

[...] la “generación del 60” trae sugestivas novedades. Entre otras: caduca la influencia de los poetas españoles del 25 y de los simbolistas y sus herederos [...], y se advierte la acción de otros modelos: Brecht, la poesía inglesa y norteamericana más reciente, sobre todo; se afirma y alcanza perfección notable en el tratamiento poético de la historia y de la cotidianeidad, sea como temas aislados en función de vínculos desmitificadores que tanto corroen los estereotipos de la historia oficial cuanto otorgan trascendencia al vivir cotidiano, aparentemente precedero e insignificante [...] se define el quehacer poético como tarea reflexiva y crítica, fundamentalmente referida a la realidad social, devaluando la expresión puramente sentimental y más o menos inmediata (Cornejo Polar, 2000, p. 241).

Se va desplazando la idiosincrasia del economicismo, situada por encima de los individuos, por una modalidad lógica en la que adquirir autonomía se convierte la base de los actores sociales. Movidos por la ola de la contracultura, la modalidad temática de los *beatniks* y el estilo de T. S. Eliot, se emplea en la poesía el coloquialismo (palabras empleadas diariamente) en vista de la necesidad de relacionarlo con la vida ordinaria (aspecto ya abordado desde la sociología y la filosofía de H. Arendt y A. Heller). El influjo de técnicas esbozadas por los poetas de la vanguardia latinoamericana sirvió para redefinir el modo y la direccionalidad de los alocutarios (Zurrón, 2019), lo cual se

consigue con la ayuda de la llamada poesía conversacional alejándose de la formalidad de la lírica anterior.

Finalmente, para consolidar la comprensión total del macrotexto, resulta imperante determinar “el contexto de producción de la obra, sin cuyo conocimiento diversos planos del sentido textual pueden pasar desapercibidos” (García-Bedoya, 2019, p. 50). Esto supone esclarecer los hechos históricos que influyeron en el ámbito social, cultural, intelectual y creativo de la obra literaria. De este modo, conforme a la historiografía nacional, el contexto en el cual está enmarcado dicho periodo es el gobierno de Fernando Belaunde Terry (1963-1968), sus elementos predecesores y la convulsión internacional, ideológica y bélica, producto de las fricciones y conflictos entre las superpotencias.

El triunfo de Fernando Belaunde pareció coincidir con la visión de cooperación popular del campesinado y el deseo de acabar con las relaciones feudales; no obstante, en la práctica se establecieron elementos reformistas y no se cumplieron los compromisos enunciados. La tensión política en el parlamento no generó remedio alguno y se deslegitiman las propuestas de ley de la Reforma Agraria. Esto se debió a que el desmantelamiento del sistema de producción latifundista tuvo como centro de desarrollo el sector del norte peruano (área de explotación terrateniente dominada por la facción aprista).

La convulsión social y las protestas del campesinado, por su parte, fueron reprimidas y perseguidas. A esto se suma el surgimiento de un conglomerado de movimientos guerrilleros disconformes con las líneas estatales e influenciados por los logros de la Revolución cubana (Instituto de Ciencias y Humanidades, 2011). Dichos grupos militares obedecen a un sector del APRA que, ante la “traición” de los ideales del partido, el no reconocimiento de las muertes de sus líderes por parte del Estado y las intenciones de poder de Haya de la Torre, buscó desprenderse de la idiosincrasia aprista. Se constituyen organizaciones como el MIR y el ELN, caracterizados por un enfoque de tendencia castrista.

A las constantes protestas sociales por las mejoras salariales, la ampliación de acción guerrillera en el sur (por Luis de la Puente Uceda) y el norte (por Gonzalo Fernández Gasco), la pésima redistribución de los recursos financieros del Estado, el

boicot y la inestabilidad política de la oposición parlamentaria en torno a las reformas y la escandalosa riqueza de la burguesía extractora de anchoveta, se le suma la agudización del problema del petróleo. En este orden argumentativo:

En el colmo de la corrupción se formalizó en el Acta de Talara por el cual la norteamericana I.P.C. devolvería los pozos petroleros de la Brea y Pariñas al Estado Peruano; pero se quedaría con la refinería, oleoductos, tanques de combustible y de agua, así como el local de instalaciones, incluso se permitía al enclave quedarse por 40 años más con una compañía en el desierto piurano en 1968 (Asociación Fondo de Investigadores y Editores, 2010, p. 372).

La sección del documento del Acta de Talara, donde se estipulaba el precio del crudo que ofertaba la I. P. C. al país, desapareció. El contenido de la página 11 de dicho documento disponía de los términos de participación entre el Estado y la compañía extranjera (Instituto de Ciencias y Humanidades, 2018). En la búsqueda de nacionalizar la economía, así como de refrenar el avance de las protestas sociales y una situación revolucionaria, las Fuerzas Armadas asumen el rol gubernamental bajo el Manifiesto de la Junta Revolucionaria. Todos estos aspectos contextuales tuvieron un alcance masivo en el formato de la idiosincrasia del intelectual de la época.

Su proximidad con los hechos cambiantes de la sociedad, permitió que los versificadores buscasen reflexionar poéticamente sobre el momento histórico, la cultura nacional y el ámbito global. Este interés en los fenómenos significativos de su temporalidad generó la preocupación de los efectos en el ámbito de la cotidianeidad. De allí que estos escritores intentaron responder la siguiente pregunta: si la historia enuncia los grandes sucesos que trastocan la realidad, ¿qué tanto cambia el modo de vida de las personas a partir de dichos eventos? Para despejar dicha inquietud, se buscó enunciar aquellos temas de la vida diaria que habían sido desplazados. En tal sentido, la poesía caviló sobre lo cotidiano, la dificultad de la vida y la imprescindible tarea de vivir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (2008). Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29(2), 245-275. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2008.2.267>
- ARAUJO, Ó. (2000). *Como una espada en el aire: antología documental, testimonial y poética de la Generación del 60*. Universidad Ricardo Palma.
- ARRIOLA, M. (1996). *Diccionario literario del Perú*. (3.^a ed.) (Tomo 1). Editorial Barsa. (Original publicado en 1968).

- ARRIZABALAGA, C. (2016). La poesía de Marco Martos. *Mercurio Peruano*, 529, 187-204. <https://revistas.udep.edu.pe/mercurioperuano/article/view/1902>
- ARROYO, E. (2017). Generación poética peruana del 59. *Tradición. Segunda Época*, 16, 79-83. <https://doi.org/10.31381/tradicion.v0i16.1438>
- ASOCIACIÓN FONDO DE INVESTIGADORES Y EDITORES (2010). *Compendio Académico de Cultura General*. Lumbreras Editores. (Original publicado en 2003).
- CALLE, C.; OBLEA, B.; RUEDA, M.; SÓCOLA, D. & VERA, C. (2008). *Marco Martos: Trascendencia de su vida y obra literaria* [tesis de licenciatura, Instituto de Educación Superior Pedagógico Público Hno. Victotino Elorz Goichea].
- CARBAJAL, J. (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
- CORNEJO POLAR, A. (2000). Literatura peruana. Época republicana. En A. Cornejo Polar & J. Cornejo Polar, *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX* (pp. 131-279). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores.
- 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>
- FLORIÁN, M. (1977). *Mario Florián. Obra poética escogida (1940-1976)*. Librería Studium.
- GALINDO, Ó. (2010). El lugar de lo real: la poesía del cono sur en los años sesenta. *Estudios filológicos*, 45, 23-33. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132010000100002>
- GARCÍA-BEDOYA M., C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo.
- INSTITUTO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES (2011). *Historia de la humanidad, una visión desde su inicio hasta el mundo actual*. (2.^a ed., vol. II) Lumbreras Editores. (Original publicado en el 2007).
- INSTITUTO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES (2008). *Historia del Perú. Proceso económico, social y cultural* (3.^a ed.). Lumbreras Editores.
- 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). *Marco Martos. Obra reunida. Poesía junta*. (Tomo 1) (Volumen 1). Academia Peruana de la Lengua; San Marcos.
- ORIHUELA, C. (2006). La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad. *A Contracorriente*, 4(1), 67-85. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/235>
- TAMAYO VARGAS, A. (1976). *Literatura peruana*. (4.^a ed.) (Tomo II). Librería Studium.
- TORO, C. (2000). *Manual de la literatura peruana*. (4.^a ed.) (Tomo II). Editores Importadores.
- 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://rua.ua.es/dspace/handle/10045/109261>