

Esther Soro Cuesta *

Universidad de Alicante,
España

Polifonía textual y recuperación de la tradición literaria en *Donde no se ama* de Marco Martos (1974)

Textual Polyphony and Recovery of The Literary Tradition in Marco Martos's *Donde no se ama* (1974)

El hilo de la fábula

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
julio-diciembre, 2021
vol. 19, núm. 22, e0002,
revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Recepción: 14 06 2021
Aprobación: 22 10 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/247/2472702001/index.html>
DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.19.22.e0002>



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional.

Resumen

El objetivo principal del presente artículo es el análisis de la construcción del yo poético y de la influencia de la tradición literaria en la obra del autor peruano Marco Martos (1942). Concretamente, la investigación está centrada en su poemario de 1974 *Donde no se ama*, en cuyo tercer apartado, «III. Los Cigarrales (Por Pavel Parodi)», Martos pergeña una suerte de juego polifónico en el que, a través del fluctuante sujeto lírico, consigue hacer ingresar en los textos la voz poética de escritores de la talla de César Vallejo, Ernesto Cardenal o Pedro Salinas. Para ello, Martos se valdrá de recursos característicos de la poesía conversacional de la década de 1960, tales como la ironía, la experimentación formal o el monólogo dramático. Sin embargo, su interés por la inclusión y reinterpretación de la literatura precedente lo singularizará con respecto a gran parte de sus contemporáneos, a la par que demostrará que, también de la ruptura, puede emerger la tradición.

Palabras clave

Marco Martos, poética peruana de los sesenta, polifonía textual, tradición literaria.

Abstract

The main objective of this article is the analysis of the poetic «I» construction and of the literary tradition influences in the Peruvian author Marco Martos's work (1942). Specifically, this research is focused on his book of poems *Donde no se ama* (1974), in which the third section, *III. Los Cigarrales (Por Pavel Parodi)*, Martos drafts a sort/kind of polyphonic game in which the fluctuating lyric subject manages to include the poetic voice of writers such as César Vallejo, Ernesto Cardenal o Pedro Salinas. To that end, Martos will use typical resources from the conversational poetry from the 1960's, such as irony, formal experimentation or dramatic monologue. Nevertheless, his interest in the precedent literature's inclusion and reinterpretation will distinguish him from many of his contemporaries, and will also show that, even of the rupture, can emerge the tradition.

Keywords

Marco Martos, sixties Peruvian poetry, textual polyphony, literary tradition.

* Esther Soro Cuesta es doctoranda y PDI (personal docente investigador) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades en la Universidad de Alicante. Sus principales investigaciones están centradas en el estudio de la literatura peruana, concretamente, en la poesía contemporánea, habiendo abordado la obra de autores como Marco Martos o Martín Adán. Asimismo, se advierte en su trayectoria un interés por la aplicación de metodologías como la Crítica textual o la Crítica genética, tal y como se refleja en su presente tesis doctoral, en la cual profundiza en el estudio del proceso editorial y creativo de la obra literaria del mencionado poeta Martín Adán.

Resulta imposible pensar en el devenir de la poesía latinoamericana a partir de la década de 1960 sin contemplar la aparición de dos libros fundacionales: *Poemas y antipoemas* (1954) de Nicanor Parra y *Epigramas* (1961) de Ernesto Cardenal. Ambos textos marcan el rumbo de un nuevo sentir literario que, a pesar de surgir en lo individual, terminará por extenderse e instaurarse en el resto del territorio americano. A ello contribuyeron los diversos condicionantes históricos, sociales y culturales de cada país, que se sumaron al aura de esperanza y de reivindicación que trajo consigo la Revolución cubana de 1959. Se inicia así, a partir de los años 60, la llamada poética coloquial o conversacional –dependiendo del crítico–, que, influida por las propuestas de autores anglosajones como Ezra Pound o T.S. Eliot, apuesta por el uso de un lenguaje sencillo y, como indica su propio nombre, coloquial, que será empleado con la «voluntad sincera y por primera vez explícita de comunicación con los lectores» (Alemany, 2006:165).

En el caso del Perú, la confirmación y consolidación de ese nuevo discurrir poético vino de la mano de la publicación en 1965 de la *Antología de la poesía peruana* de Alberto Escobar.¹ En el Prólogo a dicha antología, tal y como sintetiza Eduardo Chirinos (2019), el crítico destaca algunos de los cambios más significativos que la nueva nómina de poetas, formada por autores como Antonio Cisneros, Luis Hernández, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos o Julio Ortega, introdujo, entre los que destacan la

renovación de los referentes literarios (Brecht y la poesía contemporánea anglosajona), [el] uso de la versificación libre y del lenguaje conversacional, [la] aceptación de la imagen tal como la practicaron los imaginistas (como Pound) y los exterioristas (como Ernesto Cardenal), [la] expresión de un culturalismo universalista, [la] indagación de la historia entendida como una arena de discursos ideológicos (Chirinos, 2019:269-270).

Asimismo, la crítica también ha subrayado que esa renovación de referentes literarios, al mismo tiempo, ocasionó un cierto rechazo de las influencias tradicionales imperantes en la poesía anterior:

Esta ruptura se hace más evidente si se toma en consideración un notable cambio en el sistema de preferencias literarias, de suerte que de los simbolistas franceses, Rilke, Eluard, los poetas españoles del 27, Blas de Otero o el Neruda combatiente, se pasa a Brecht, Eliot, las nuevas promociones inglesas y norteamericanas, la poesía conversacional que comenzaba a ensayarse en Chile, etc. Se trata pues de otro horizonte poético y es evidente que la sustitución de modelos está en relación directa con una previa necesidad de satisfacer distintas urgencias artísticas y sociales (Sosnowski, 1978:55).

Sin embargo, en el caso de la poesía de Marco Martos, objeto de estudio del presente trabajo, sí advertimos un interés por la recuperación de la tradición literaria previa, que se refleja en su producción en la convivencia y armonía de referencias tanto de la cultura occidental como de la latinoamericana y de la peruana. Es precisamente esa huella de la tradición la que procedemos a auscultar a propósito del poemario de 1974, *Donde no se ama*, en el que poeta establece, mediante la configuración de un complejo sujeto lírico, un juego polifónico que le permite hacer ingresar en los textos la voz de autores como Ernesto Cardenal, César Vallejo, Pedro Salinas, Ernesto Sábato o Hans Erich Nossack, entre otros.

Vías para la recuperación literaria: el yo poético en *Donde no se ama*

Para la recuperación de la tradición literaria que Marco Martos lleva a cabo en *Donde no se ama* será esencial la construcción descentralizada y atomi-

zada del sujeto lírico que el autor erige en la obra, configuración que está muy influida por la ya nombrada poética coloquial de la década de 1960, en la que, tal y como afirma Carlos Orihuela, este aspecto, que estará a su vez relacionado con el crispado ambiente sociopolítico, será determinante:

Hay desde entonces, en la poesía peruana, una creciente vocación por el desarrollo del sujeto poético descentrado, inestable, en oposición al sujeto unívoco, unidireccional, que se había mantenido inamovible en la tradición literaria occidental fundada en el cartesianismo. (...) No pretendemos—en lo que nos toca—agotar los alcances teóricos del tópico del sujeto descentrado, sino destacar que desde la década de los 60 se produce en la poesía peruana un esfuerzo por delinear y poner en juego sujetos alternativos, en lo fundamental descentrados, que evidencien la post-colonialidad y la fragmentación del Perú (Orihuela, 2006:71-72).

En relación con ello, en *Donde no se ama* los rasgos de la poética conversacional se materializan, además de en el tono coloquial o en la experimentación formal, en la dispersión del yo en los poemas, que da como resultado un sujeto lírico polimorfo y fluctuante. Así, mientras que en algunas ocasiones nos topamos con composiciones de carácter personal e íntimo, que remiten a vivencias y experiencias biográficas de Martos, en otros casos asistimos a la articulación de un sujeto poético completamente ficcional, que emplea estrategias diversas como el uso del yo colectivo (un yo que remite verdaderamente a un nosotros) o la utilización del correlato objetivo o del personaje histórico analógico.

En lo relativo a ese primer tipo de sujeto lírico, estrechamente vinculado con la subjetividad experiencial del autor, observamos que para su edificación deviene fundamental el uso de la primera persona del singular y del intimismo, así como la inclusión de numerosas referencias autobiográficas. Esta construcción del yo poético la observamos, por ejemplo, en el poema «Naranjita»:

Mientras algo se va ajando, / una voz cascada / recuerda los mejores años, / los paseos en bote en la laguna de la Cabaña, / o los paseos un poco más largos hacia los arenales del norte o del sur / (...) / Mira cómo baila el gordo Manuel, / (...) / ay, Carmela / mira cómo quema el gordo Oswaldo, / mira cómo quema mis pobres poemas. (Martos, 1974: 12-13)²

En los versos, además de interpelar a su pareja sentimental, Carmen Castañeda, a quien se dirige con un apelativo cariñoso («Carmela»), característico del tono conversacional, se aprecian diversas alusiones a vivencias personales del autor, que han sido referidas por Giancarla Di Laura:

Asimismo, el sujeto poético nombra diversos lugares turísticos –sociales y culturales–, los cuales en la vida real del autor habían sido frecuentados por él y su pareja, Carmen Castañeda, en la etapa de su primer matrimonio. (...) Enseguida menciona a colegas, amigos y escritores de su generación, como Manuel Velásquez Rojas y Oswaldo Reynoso. (Di Laura, 2012:54-55)

Otro ejemplo muy significativo de ello lo encontramos en el último de los poemas, «Muerte de Néstor», con el que Martos rinde homenaje al fallecimiento su padre:

Se ha ido Néstor. / (...) / Fue bueno, como / El padre de cualquiera. / Fue bueno. / La gente lo sentía. / Y tú mi pequeñín, / Mañana cuando crezcas, / ojalá pienses de mí / Lo que yo pienso de tu abuelo. (Martos, 1974:65)

En ese sentido, observamos que, tal y como afirma Mijail Bajtín, en el acto creativo existe una relación indisoluble entre el autor empírico y el sujeto enunciador, en la medida en que «el autor no puede ser separado de las imágenes y los personajes por él creados, puesto que forma parte de ellos como algo inalienable» (Bajtín, 1999:308). Esta cuestión está vinculada además con la caracterización que tradicionalmente se ha realizado del género lírico: «La lírica es un género

tradicionalmente caracterizado o definido con base en una concepción enunciativa y expresiva. La poesía lírica, se nos ha dicho, es el género en el que el yo (muchas veces identificado con el propio autor o poeta) expresa sus sentimientos» (Espinoza Elías, 2006:66-67). Sin embargo, como también apuntará el propio Bajtín,

esto no significa que el autor intrínseco del enunciado no tenga que ver con el autor como persona real: desde luego, ellos se relacionan, y de una manera muy directa, echando una luz en lo más profundo del autor, persona real, pero esta profundidad nunca puede llegar a ser una de las imágenes de la obra misma. (Bajtín, 1999:301)

Por tanto, debemos recordar que, a pesar de que en las composiciones se emplee la primera persona del singular y se incluyan referencias a vivencias de Martos, el sujeto creado en los poemas es siempre un constructo, un sujeto locutor que no debemos confundir ni identificar de manera directa con el autor empírico de los textos.

Esta cuestión se confirma además si tenemos en cuenta que en la obra también asistimos a la construcción de un sujeto poemático completamente ficcional que se concreta, en primer lugar, en el ya mencionado uso del yo colectivo. Este empleo, herencia, según el propio autor (Bajtín, 1999:45), de la literatura vallejana, suele utilizarse para incluir a la totalidad de la sociedad y, en ese sentido, sirve a Martos para hacer ingresar en el poemario la reivindicación histórica y política. Muestra de ello son poemas como «Por encargo», «Caxamarca» o «Delirio de Agosto». Además, en estas dos últimas composiciones citadas, el autor se sirve de la técnica del poema crónica, común a otros autores de su generación tales como Antonio Cisneros, Jorge Enrique Adoum o Ernesto Cardenal, mecanismo retórico a través del que Martos lleva a cabo una recuperación y reinterpretación crítica de la historia precolombina o colonial. En palabras de Camilo Fernández Cozman:

En el poema-crónica existe alguna alusión (directa o indirecta) al pasado colonial o al Incanato o a la Conquista. El tono es, a veces, irónico o de denuncia. El yo poético asume la voz de una colectividad y, por lo tanto, se trata de un «nosotros» que se halla representado por el yo. (...) Marco Martos emplea, con gran maestría, el poema-crónica y, en tal sentido, semeja un cronista mestizo que va reflexionando acerca de la historia del Perú. Su poesía, de alto poder sugestivo, se sumerge en algunos hechos que son imprescindibles para construir una nueva historia: aquella que dé primacía a los excluidos y se oponga al discurso de los grupos hegemónicos. (Fernández Cozman, 2012:127-135)

Si continuamos con el estudio de la construcción ficcional del sujeto poético es necesario, en segundo lugar, destacar el empleo del correlato objetivo y del monólogo dramático,³ ambos utilizados con el propósito de llevar a cabo críticas y reivindicaciones sociales de diversa índole. Tal es el caso del poema «Monólogo de humareda», donde el autor emplea dicha técnica para dar voz a Víctor Humareda («y heme allí, me llamo Víctor Humareda»: 60), pintor expresionista peruano, a través de cuya evocación Martos consigue aludir a la caída de París ante las tropas alemanas durante la Segunda Guerra Mundial.

El manejo de este mecanismo llegará a su máxima expresión en el tercer apartado de la obra, «III. Cigarrales (Por Pavel Parodi)», en el que vemos cómo Marco Martos confecciona una serie de poemas que, deliberada y expresamente, «imitan» a otros autores de la tradición literaria. Esta suerte de juego referencial no solo nos ayuda a observar la particular articulación del sujeto lírico en los textos, sino que también nos permite apreciar la importancia que las influencias literarias tienen en la creación del autor, hecho que lo singulariza y diferencia con respecto a algunos de sus contemporáneos: «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 actualizada a través del filtro de la ironía, el prosaísmo y la cotidianidad» (López Degregori, 2012:100).

Esa recuperación de la tradición literaria es apreciable ya desde el comienzo del mencionado apartado, que se inicia con una «Explicación» de Martos que nos ofrece las principales claves interpretativas para leer los poemas y, más específicamente, para comprender la relación que el poeta establece entre la construcción del sujeto enunciativo y el diálogo con los referentes literarios precedentes:

Mientras «armaba» los poemas de este libro, he pensado que no es bueno que sea visto desde una perspectiva pesimista. Solo por esta razón, incluyo aquí algunos experimentos de Pavel Parodi, poeta que a veces me visita y que tiene poemas que como verá el lector zahorí, explícitamente imitan (¿o plagian?) a textos de escritores peruanos algunos (Vallejo, Pérez, López) o de otras nacionalidades (Nossack, Salinas visto por Spitzer, Cardenal, Juan Pablo Castel). Como dato curioso añadiré que Pavel Parodi tiene especial predilección por los siguientes autores: Jorge Luis Borges (solo por *Borges y yo*), Antonio Machado (solo por Juan de Mairena y Abel Martín... y los otros apócrifos, claro), Eduardo Barrio (solo por la novela *Los hombres del hombre*), Julio Ramón Ribeyro (solo por su cuento *Doblaje*), Max Aub (solo por su *Antología traducida*). Como este es un libro de poesía, dejo para otra oportunidad disquisiciones más precisas sobre este personaje. MM. (Martos, 1974:43)

Con estas palabras, amén de introducir al lector el experimento formal que procede a incluir, el autor inaugura el juego polifónico: de ahora en adelante los poemas no son producto de la pluma de Marco Martos, sino del poeta Pavel Parodi, que es en realidad un personaje ficticio construido por el autor. Con ello, Martos consigue ampliar el entramado de voces líricas del texto a través de un mecanismo doble: por un lado, el uso del seudónimo y la inclusión de la mencionada explicación inicial, elementos a través de los que Martos trata de presentar a Pavel Parodi, además de como el locutor de los poemas, como su supuesto autor empírico; por otro lado, la referencia explícita a ese gusto de «Parodi» por escritores como Borges, Ribeyro o Machado, alusión que le permite iniciar un diálogo con la tradición literaria precedente. Con respecto a ello, es muy significativa la elección de los autores y libros mencionados: todos los casos ejemplificados están singularizados y determinados, bien por el empleo de seudónimos, bien por la reflexión en torno a conceptos relacionados con la identidad, el otro o el doble. En relación con esta cuestión, resulta también muy llamativa la elección del seudónimo, Pavel Parodi, por parte de Martos, puesto que nos remite indefectiblemente a la obra de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), que los autores publicaron bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq, y en la que el componente paródico, tal y como veremos también a propósito de *Donde no se ama*, será vertebral para el desarrollo narrativo. Finalmente, esa recuperación de la tradición literaria llegará a su cenit en la particular composición de los poemas incluidos en el apartado, que tratan de imitar deliberadamente a diversos autores canónicos, recurso retórico que posibilita a Martos que sus voces ingresen dentro de su propia producción.

A través de todo ese complejo juego intertextual, el autor nos evidencia que el acto de creación literaria, tal y como han afirmado críticos como Gerard Genette, Mijail Bajtín o Julia Kristeva,⁴ es en realidad un acto dialógico en tanto el enunciado, una vez construido, pasa a insertarse dentro de una cadena de comunicación discursiva ya existente y sin la cual no podría haberse concebido de ese modo:

Por eso la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos. Esta experiencia puede ser caracterizada, en cierta medida, como proceso de *asimilación* (más o menos creativa) de palabras *ajenas* (y no de palabras de la lengua). Nuestro discurso, o sea todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias), están llenos de palabras ajenas de diferente grado de «alteridad» o de asimilación, de diferente grado de concientización o de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora, se reacciona por nosotros. (Bajtín, 1999:279)

En el caso de los poemas de Martos, esa relación con el antecedente es expresada de manera explícita, indicando la identidad de esos «sujetos imitados» al final de cada uno de los textos. Los escritores con los que dialoga el poeta son: Ernesto Cardenal, Pedro Salinas, Hans Erich Nossack, Juan Morillo Ganoza, César Vallejo e Hildebrando Pérez. A modo de excepción cabría mencionar que el autor, en la composición «Amuleto», también alude a Ernesto Sábato, aunque en este caso lo hace remitiendo a Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel* (1948).

Es precisamente ese carácter dialógico el que procedemos a analizar a propósito de tres de los poemas incluidos en el apartado «Cigarrales (por Pavel Parodi)» de *Donde no se ama*: «Claudia, azul antiguo», «Diré algo de ti que suene a cascabeles» y «Morriña», en los que Martos «imita» a tres de las voces medulares de la tradición poética en lengua española del siglo XX: Ernesto Cardenal, Pedro Salinas y César Vallejo.

Dialogando con Cardenal, Salinas y Vallejo: a propósito de los poemas de Pavel Parodi

El primero de los poemas escogidos, «Claudia, azul antiguo», está compuesto «a la manera de Ernesto Cardenal». La referencia al nicaragüense es manifiesta ya en el propio título, que nos conduce a Claudia, protagonista de uno de los escritos cumbre de Cardenal, «Te doy, Claudia, estos versos, porque tú eres su dueña», incluido en *Epigramas* (1961). La alusión a dicho texto, sin embargo, no acaba en el título. Para observarlo, es necesario, en primer lugar, traer a colación el texto de Martos:

De ti quedarán esos requiebros / por las calles de Lima, / esos topeteos y agarraditas / de manos debajo de la mesa / el dulce que me diste / en la boca en un snack-bar / del centro, porque he leído / a Cardenal y bien lo copio, / pero no quedarán los nombres / de los tipos con quienes / me traicionaste, simple / y llanamente porque no / tienen nombre y basta. (Martos, 1974:44)

Desde el inicio de la composición apreciamos el empleo del verbo «quedar» («De ti quedarán» y «no quedarán»), que también encontramos en el poema de Cardenal: «De estos cines, Claudia, de estas fiestas, / De estas carreras de caballos, / No quedará nada para la posteridad / Sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia / (Si acaso)» (Cardenal, 1972:17). Ello le sirve al autor exteriorista para expresar el tema clave de su composición: la ofrenda de los versos a su amada Claudia con el fin de que, cuando ya no quede nada, ni siquiera su amor, al menos sí tenga la poesía. Marco Martos, por su parte, lleva a cabo una parodia de ese tema, pues, en su caso, en lugar de ofrecerle algo «elevado» como la literatura, lo único con lo que se podrá quedar su amada es con el recuerdo de lo carnal –que de algún modo remite a la visión hedonista de tópicos como el *carpe diem* o el *collige, virgo, rosas*–; esto es, con «los requiebros», «los topeteos» o «las agarraditas».

Esa reelaboración del poema de *Epigramas* es perceptible también en la incorporación de escenas anecdóticas y cotidianas, así como en el uso de imágenes del mundo exterior, tan comunes en la poesía de Cardenal: «de estos cines, de estas fiestas, / de estas carreras de caballos» (Cardenal, 1972: 17). Por su parte, en «Claudia, azul antiguo» Martos incluye, por ejemplo, las referencias al «snack-bar del centro» o a «las calles de Lima». Asimismo, en relación con esa alusión a la urbe limeña es preciso analizar cómo la mención espacial le sirve para seguir construyendo esa maraña polifónica: la remisión directa a las calles de Lima nos muestra que el texto, a pesar de estar escrito «a la manera de Ernesto Cardenal», no hace uso exactamente del correlato histórico analógico, puesto que el sujeto habla desde Lima, lugar en el que se encontraba realmente Marco Martos. A todo ello se suma también la afirmación en el texto de copia deliberada: «he leído / a Cardenal y bien lo copio».

De esta manera, nos topamos frente a un complejo y difuso entramado locutario en el que las voces se yuxtaponen y diluyen: por un lado, la remisión a Claudia en el título, así como las emulaciones del estilo de Cardenal en la composición, nos dan una primera impresión de que se está utilizando el mecanismo del personaje histórico analógico. Sin embargo, por otro lado, la parodia temática, las referencias espaciales y la asunción de copia nos desmontan ese razonamiento y nos hacen comprender que nos topamos ante una voz enunciativa múltiple y fluctuante.

El segundo de los textos, «Diré algo de ti que suene a cascabeles», está escrito, según se indica en el propio poema, después de leer un ensayo de Leo Spitzer acerca de la obra de Pedro Salinas. La alusión al ensayo nos conduce directamente a «El conceptismo interior de Pedro Salinas», publicado en 1941 en *Revista Hispánica Moderna*, en el cual Spitzer articula un análisis del poemario *La voz a ti debida* (1933). Por ello, es necesario tratar de establecer las relaciones entre la argumentación de Spitzer y la composición incluida en *Donde no se ama*. En ese sentido, cabe señalar uno de los puntos clave que Leo Spitzer destaca a propósito de la obra de Salinas:

Lo primero que me ha impresionado es la *actitud negativa, de no aceptación*, siempre presente en la poesía de Salinas (...). Esta poesía comienza, es cierto, por un sí afirmativo, pero esta afirmación, como si fuera un poco necesaria, implica una negación de todo lo que el amante convencional busca en la amada; por eso él la busca *detrás* del mundo real; *detrás*, que es como la negación de ese mundo, de lo que está «delante de nosotros»: es decir, que el poeta busca la realidad en lo que otros considerarían como irreal. (Spitzer, 1941:34)

Esa actitud de negación de lo real, que Spitzer entiende como «una práctica-ascética-del misticismo» (Spitzer, 1941:36) y que lo ha llevado a catalogar la poesía de Pedro Salinas como «trascendentalista» (34), se aprecia también en la negación de la existencia de la amada del poema de Martos, leitmotiv fundamental sobre el que se vertebra el texto: «tu piel y tus ojos son literatura, / no existen sino cuando te pienso / (...) / Cuando sueñas, no existes, / ni siquiera cuando balbuceante / me cuentas algo de esa noche / llena de luces de bengala / y fuegos fatuos» (Martos, 1974:45).

No obstante, mientras que, según Spitzer, el deseo de Salinas es la aprehensión de la esencia pura de la amada, motivo por el que la busca fuera del plano sensible, en el caso de Martos apreciamos un tono irónico que nos conduce a una interpretación radicalmente diferente: en la última estrofa de la composición, «Por conceder algo / y rematar el poema, / diré que eres una planta, / vives de noche, de día, / ofreces frutos sabrosos. / Pero vengo hacia ti, / te miro como un dios, / caminas. / Eres por primera vez mujer» (45), además de advertirse ese juego metapoético («Por conceder algo / y rematar el poema»), observamos cómo el sujeto lírico sí afirma poder ver y acercarse a la amada, que ya no sería inasible ni inmaterial como en el caso de Salinas. Esta interpretación parece ser confirmada también a través del último verso, en el que el yo poético alude a la sexualidad de la mujer mediante el empleo de la expresión «hacerse» o «ser mujer», que remite al momento en el que se tiene por primera vez la menstruación y, por tanto, al paso de la juventud a la edad adulta, algo a lo que también se apunta a través de la referencia a los frutos sabrosos («ofreces tus frutos sabrosos»). Así, mientras que Salinas nos mostraba un deseo místico o intelectual, el que proyecta Martos es un deseo de carácter sexual.

Esa subversión de la temática de la obra de Salinas es patente también en la siguiente estrofa del poema: «Cuando te hallas inmersa / en esos trajines diarios / que te hacen de todos, / cuando caminas por galerías / donde estalla la luz, / cuando lees un libro, / cuando hablas con otro, / no existes, / en definitiva / estás borrada del mundo» (45). En ella la alusión a escenas y acciones cotidianas, además de acercar el texto a la poética de los años sesenta, aleja el poema de la estética purista de Salinas, al tiempo que ironiza o sugiere una actitud infiel de la mujer: «en esos trajines diarios / que te hacen de todos / (...) / cuando hablas con otro».

De este modo, en una línea similar a lo expuesto a propósito de «Claudia, azul antiguo», en el texto «Diré algo de ti que suene a cascabeles» Marco Martos vuelve a experimentar no solo con la construcción del sujeto lírico, sino también con la relectura de la tradición poética. Así, hemos

asistido a cómo, a partir de las afirmaciones de Spitzer, hilvana un poema que, aunque sea formalmente parejo a la estética de Salinas, proyecta una visión del amor totalmente contraria, que es erigida a través del empleo de la ironía y el juego paródico. Con ello, mientras que en *La voz a ti debida* encontramos el anhelo de un amor intelectual y trascendental, en la composición de Martos se percibe una erotización de la retórica amorosa.

En tercer lugar, destacamos el poema «Morriña», escrito «A la manera de César Vallejo». El interés que despertó la poesía vallejiana en Marco Martos lo advertimos ya en la tesis doctoral del autor, *La poesía amorosa de César Vallejo en Los heraldos negros y Trilce* (1974), así como en otros estudios posteriores dedicados al poeta, tales como *Las palabras de Trilce* (1989) o *Poética de César Vallejo* (2014). Esa importancia de su obra se reflejará también en las propias composiciones de Martos, especialmente en aquellas de su primer período poético: «Muchos de sus poemas, sobre todo los de una primera época, han sido escritos desde una perspectiva doliente, que tal vez sea la manifestación más visible de la impronta vallejiana que hay en él» (Garayar, 2012:96). Precisamente esa perspectiva doliente y ese tonto angustioso son algunos de los principales rasgos de «Morriña», que podemos apreciar ya desde el propio título, con el que se alude al deseo de regreso al pasado. En el caso de ambos escritores, esa añoranza se revela en el atávico anhelo de volver a la ciudad natal, emoción derivada de la sensación de desconcierto y desarraigo que provoca en ellos la llegada a la urbe limeña –y, posteriormente, en el caso de Vallejo, también a la ciudad parisina–.

En cuanto al reflejo de todo ello en «Morriña», observamos cómo desde el inicio el sujeto lírico expresa el hastío y la frustración que experimenta a partir de la inclusión de los versos exclamativos «¡Cuán hora de finalidad está mi vida, / cuán pocas cosas llaman mi atención!» (49), que se repiten al final del texto y que le confieren una estructura circular que sirve para subrayar de nuevo esa desesperación, angustia y monotonía que siente el individuo. Este tipo de configuración es también muy recurrente en la obra de César Vallejo, tal y como advertimos en poemas como «Heces», «Los heraldos negros» y «Espergesia», incluidos en *Los heraldos negros*, o como «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino...!» y «¡Cuánto catorce ha habido en la existencia!», pertenecientes a *Poemas humanos*.

Asimismo, si nos centramos en analizar el empleo de la repetición, tan representativo también de la poesía vallejiana (ejemplo de ello son poemas como «Ausente» y «Romería» de *Los heraldos negros*; los textos número XVI, XXXIV o LXVI de *Trilce*; o «Los desgraciados» y «[Hasta el día en que vuelva...]», incluidos en *Poemas humanos*), es necesario destacar el siguiente verso de «Morriña»: «y gasto tiempo tiempo en develar el mal» (49). La duplicación del sustantivo «tiempo» nos conduce inexorablemente al comienzo de la composición II de *Trilce*: «Tiempo Tiempo / Mediodía estancado entre relentes / Bomba aburrida del cuartel achica / tiempo tiempo tiempo tiempo» (Vallejo, 2018:48). En relación con ello, podemos afirmar que en ambos poetas la inclusión de la anáfora parece querer incidir en el sentimiento de monotonía y amargura que experimenta el yo poético, situación a la que también alude Marco Martos a través de los siguientes versos: «Podiera aventurarme en la calle / si el Dios benigno menos / monotonía diera y más pan». En ellos se advierte un cierto tono crítico para con la figura divina, que es considerada culpable de esa situación de hambruna y desesperación. Esta visión es también habitual en la poética de Vallejo, en la que a menudo Dios aparece representado como un ser incapaz de acabar con el sufrimiento humano: «En los versos de este libro, lo trascendente va dando paso a un ser que espera en un Cristo que ocasionalmente se muestra receptivo. Dios, sin embargo, aparece impotente para aliviar el sufrimiento humano» (Ortega, 1988:732).

Vinculada con esa alusión a lo religioso, resulta muy significativa la aparición del sustantivo «pan», ubicuo a lo largo de toda la producción vallejiana, y mediante el que el poeta remite, por un lado, a la eucaristía cristiana y a la búsqueda de salvación divina ya mencionada; y, por otro, al hambre y a la pobreza. Con respecto a esta última cuestión, cabe destacar un ejemplo paradigmático dentro de la producción de Vallejo, que guarda una estrecha relación con la composición estudiada de Martos: «Los heraldos negros». En el poema de Vallejo se incluye la referencia al pan quemado, «Esos golpes sangrientos son las crepitaciones / de algún pan que en la puerta del

horno se nos quema» (Vallejo, 2018:51), alusión que está también presente en el texto de Martos («Morriña, vecino pobre, en la puerta / del fin también se te quema y tas», Martos, 1974:49), y a través de la que ambos autores remiten, no solo a la pobreza y al hambre, sino también a las sensaciones de frustración y dolor que de dicha situación se derivan.

Con todo, en el caso de «Morriña» advertimos claras diferencias con respecto a las otras dos composiciones seleccionadas: mientras que en los primeros poemas se apreciaba un uso de la ironía y de la parodia que tiene con principal objetivo la proyección de una visión más carnal y erótica del amor, en este último observamos un tono mucho más desgarrado, totalmente parejo al vallejiano, con el que Martos nos muestra su desesperanza a causa de su nueva vida en la urbe limeña, en la que se siente huérfano y desorientado.

A modo de conclusión

Con todo ello, advertimos cómo el dialogismo construido por Martos en los poemas estudiados de *Donde no ama* se edifica desde dos perspectivas retóricas distintas: en primer lugar, en «Diré algo de ti que suene a casca-beles» y «Claudia, azul contigo», se establece una distancia con respecto a la palabra ajena que hace que el autor introduzca, tal y como afirma Kristeva, «una significación opuesta a la significación de otro» (Kristeva, 1997: 10), encajando así en el tercer tipo de parodia propuesto por Genette: «en el tercer caso, toma su estilo para componer en ese estilo otro texto de asunto distinto, preferentemente antitético» (Genette, 1989:22-23). De esta manera, Marco Martos nos ofrece una visión del sentimiento amoroso diferenciada de la pergeñada por Salinas y Cardenal, hecho que cuenta además con una serie de implicaciones ideológicas que hacen que el autor se distancie de ese pensamiento más convencional y purista que vemos en la obra de los escritores mencionados. Por el contrario, en segundo lugar, en «Morriña», frente a esa necesidad de ruptura paródica, advertimos un interés de Martos por la sutura; esto es, a pesar de que Martos amplíe y cree nuevos y originales significados a partir del diálogo con Vallejo, observamos entre los poemas un paralelismo ideológico, que se refleja en la crítica hacia la situación de hambre y pobreza que se respira en la urbe moderna. En relación con este tipo de empleo del dialogismo, son iluminadoras las siguientes palabras de Kristeva:

Pero el autor puede servirse de la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que la palabra ya tenía. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que deviene *ambivalente*. Esa palabra ambivalente es, pues, el resultado de la unión de dos sistemas de signos. [...] Esta categoría de palabras ambivalentes se caracteriza por el hecho de que el autor explota el habla del otro, sin chocar con el pensamiento de este, para sus propios fines; sigue su dirección. (Kristeva, 1997:9-10).

Por todo ello, apreciamos cómo esas dos perspectivas retóricas no configuran únicamente diferentes opciones discursivas, sino que también constituyen canales de inscripción ideológica dispares, que permiten a Martos ofrecer diferentes relecturas de la tradición literaria.

Asimismo, para posibilitar esa polifonía textual y recuperación literaria, en el poemario es esencial la particular construcción del sujeto lírico que el autor articula: esa fluctuación entre el uso del yo íntimo —caracterizado por el empleo de la primera persona y por la inclusión de referencias autobiográficas— y el yo colectivo —que se concreta en la utilización de la tercera persona y a menudo del correlato objetivo o del personaje histórico analógico— llega a su punto álgido en el tercer apartado del poemario, «Los Cigarrales (Por Pavel Parodi)». En los poemas incluidos en él nos

topamos ante un sujeto lírico múltiple y complejo que se configura mediante una serie de mecanismos retóricos: por un lado, la «Explicación» incluida por el poeta y la construcción del seudónimo, que no solo sirven para personificar al locutor, sino también para tratar de crear confusión en torno a la identidad del autor empírico; por otro lado, la inclusión de las voces de otros escritores canónicos a través del ya mencionado dialogismo; por último, las referencias a aspectos vivenciales del poeta en los textos. Así, esta compleja y poliédrica confección del sujeto lírico no solo permite la incorporación de los referentes literarios en las composiciones, sino que también nos invita a repensar los conceptos de figura autoral y enunciador, así como sus diferencias y relaciones.

En síntesis, a lo largo de este análisis se ha podido apreciar cómo, en la poesía de Marco Martos y, más específicamente, en su poemario *Donde no se ama*, la particular articulación del yo poético, además de posibilitar la experimentación y el juego polifónico, da paso a la reelaboración e inclusión de los referentes literarios tradicionales dentro de los poemas a través de un singular empleo del dialogismo. Con ello, el autor consigue armonizar esa tensión entre pasado y presente, entre clasicismo y modernidad, evidenciando que, incluso en la ruptura, permea y pervive la tradición.

Referencias

- Alemany, Carmen (2006). *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*. Universidad de Alicante.
- Bajtín, Mijail (1999). *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova). Siglo Veintiuno Editores (1982).
- Cardenal, Ernesto (1972). *Epigramas*. Ediciones Carlos Lohlé.
- Chirinos, Eduardo (2019). La poesía peruana en los años sesenta. En Pollarolo, Giovanna y Chueca, Luis Fernando (eds.). *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*, vol. 4 (pp. 269-298). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- López Degregori, Carlos (2012). El infierno donde no se ama. En Flores Heredia, Gladys (ed.). *Homenaje biblioteca del Mar. Marco Martos: obra reunida*, tomo V (pp. 99-112). Editorial San Marcos.
- Di Laura, Giancarla (2012). Marco Martos y la poesía coloquial en «Naranja». En Flores Heredia, Gladys (ed.). *Homenaje biblioteca del Mar. Marco Martos: obra reunida*, tomo V (pp. 53-59). Editorial San Marcos.
- Espinoza Elías, Diana Alejandra (2006). El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (33), 65-77.
- Fernández-Cozman, Camilo Rubén (2012). El poema-crónica en la obra de Marco Martos. En Flores Heredia, Gladys (ed.). *Homenaje biblioteca del Mar. Marco Martos: obra reunida*, tomo V (pp. 127-135). Editorial San Marcos.
- Fernández-Cozman, Camilo Rubén (2019). Nicanor Parra y Marco Martos: dos poetas frente a frente. *Anales de literatura chilena*, 20(31), 201-208.
- Garayar, Carlos (2012). *El Leve Reino* de Marco Martos. En Flores Heredia, Gladys (ed.). *Homenaje biblioteca del Mar. Marco Martos: obra reunida*, tomo V (pp. 93-97). Editorial San Marcos.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo plano* (trad. Celia Fernández Prieto). Taurus.
- Kristeva, Julia (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En Navarro, Desiderio (ed. y trad.). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 1-24). UNEAC.

- Martín-Estudillo, Luis (2005). El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco. *Hispanic review*, 73(3), 351-370.
- Martos, Marco (1974). *Donde no se ama* (ed. Carlos Milla Bartes). Milla Bartes.
- Martos, Marco (1999). La poesía de César Vallejo: tradición e innovación. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (31), 43-62.
- Orihuela, Carlos, L. (2006). La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 4(1), 67-85.
- Ortega, Carlos (1988). Aproximación a la dialéctica de la religión en la poesía de Vallejo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (456-457), 731-738.
- Sosnowski, Saul (1978). Muestra de la nueva poesía peruana. *Hispanérica*, 7(20), 53-57.
- Spitzer, Leo (1941). El conceptismo interior de Pedro Salinas. *Revista Hispánica Moderna*, 7(1/2), 33-69.
- Vallejo, César (ed. René de Costa) (2018). *Los heraldos negros*. Cátedra (1998).
- Vallejo, César (ed. Julio Vélez) (2018). *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Cátedra (1998)
- Vallejo, César (ed. Julio Ortega) (2018). *Trilce*. Cátedra (1991).

Notas

1. Dos años más tarde, en 1967, salió a la luz la antología *Los nuevos* de Leonidas Cevallos, que vino a ampliar y completar esa presentación de la Generación que ya había publicado Escobar.
2. Todas las citas del poemario *Donde no se ama* han sido extraídas de la siguiente edición: Marco Martos. (1974). *Donde no se ama* (ed. Carlos Milla Bartes). Milla Bartes.
3. Si se desea ampliar la información sobre ambos conceptos se puede acudir a Martín-Estudillo (2005:363-364) y Orihuela (2006:75-76).
4. A partir de las reflexiones de Bajtín a propósito del discurso, del enunciado y, sobre todo, de las diversas relaciones entre los discursos, Julia Kristeva (1997:6) acuñará el término de «intertextualidad», que entendemos como la relación que un texto o discurso mantiene con otros textos o discursos, ya sea coetáneos, ya sea históricos: «Bajtín es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no es, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura. Esta dinamización del estructuralismo solo es posible a partir de una concepción según la cual la “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias estructuras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior. [...] La diacronía se transforma en sincronía, y a la luz de esa transformación la historia *lineal* aparece como una *abstracción*; la única manera que tiene el escritor de participar en la historia pasa a ser entonces una transgresión de esa abstracción mediante una escritura-lectura, es decir, mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición a otra estructura» (Kristeva, 1997:2-3).