

**INTERTEXTUALIDAD, REESCRITURA Y REINTERPRETACIÓN: UN
ANÁLISIS DE CUATRO POEMAS DE MARCO MARTOS**

**INTERTEXTUALITY, REWRITING AND REINTERPRETATION: AN
ANALYSIS OF FOUR POEMS BY MARCO MARTOS**

Nathalie Sofía Piñán Alarcón
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
nathalie.pinan@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-0932-6368>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.99>

Fecha de recepción: 21.06.21 | Fecha de aceptación: 26.08.21

RESUMEN

En el presente artículo, se analiza el empleo de la intertextualidad en cuatro poemas pertenecientes a *Casa nuestra* (1965) de Marco Martos. Se propone que esta es una estrategia retórica que se basa en dialogar con ciertos elementos de la tradición literaria para luego reinterpretarlos dentro de una poética irónica y crítica. Para ello, recurriremos a la noción de intertextualidad de Gérard Genette, las figuras retóricas propuestas por García-Bedoya y los interlocutores de Fernández Cozman para conocer el *ethos* y la visión de mundo en el discurso.

PALABRAS CLAVE: Generación del sesenta, Marco Martos, *Casa nuestra*, poesía, intertextualidad.

ABSTRACT

This article analyzes the use of intertextuality in four poems belonging to *Casa nuestra* (1965) by Marco Martos. It is proposed that this is a rhetorical strategy that is based on dialoguing with certain elements of the literary tradition and then reinterpreting them within an ironic and critical poetics. To do this, we will resort to Gérard Genette's notion of intertextuality, the rhetorical figures proposed by García-Bedoya, and Fernández Cozman's interlocutors in order to learn about the *ethos* and worldview in the discourse.

KEYWORDS: Generation of the sixties, Marco Martos, *Casa nuestra*, poetry, intertextuality.

La década de los años sesenta, en el Perú, estuvo marcada por una crisis tanto económica como política que creó descontento en el ámbito académico y en la población juvenil, quienes, desde una perspectiva sociológica, se encargarían de reflexionar sobre los acontecimientos de la época. Durante todo este fenómeno, surgiría la Generación del sesenta, la cual estaba conformada por jóvenes poetas que deseaban renovar la poesía y que compartían una afinidad en sus reflexiones en torno a la situación política, económica, entre otras aristas de la sociedad. A esta promoción perteneció el poeta Marco Martos, quien publicó su primer poemario en 1965 bajo el título de *Casa nuestra*.

En dicho poemario, notamos que varios poemas poseen fragmentos o referencias provenientes de textos que forman parte de la tradición latina, es decir, Martos emplea la intertextualidad en esta primera poética. Por tal motivo, analizaremos cuatro poemas pertenecientes a *Casa nuestra*, las cuales poseen una temática relacionada a la cigarra, personaje popular de las fábulas. Sostenemos que la intertextualidad, en dichos poemas, es una estrategia para reescribir y reinterpretar la figura de la cigarra a fin de transmitir un discurso crítico sobre la sociedad de consumo y la falta de comprensión al artista. Para ello, analizaremos el discurso mediante las figuras retóricas propuestas por García-Bedoya (2019), los interlocutores de Fernández Cozman (2021); asimismo, describiremos cómo se formula el *ethos* y la visión de mundo del locutor.

1. RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA GENERACIÓN DEL SESENTA Y DE MARCO MARTOS

Para nuestro propósito, es menester revisar la recepción crítica de la generación del sesenta y sobre Marco Martos, puesto que este antecedente analítico nos brindará luces de las tendencias que se hallan en la poética de los compañeros generacionales de Martos, así como también para conocer qué destacó la crítica sobre su producción literaria de manera cronológica.

1.1. SOBRE LA GENERACIÓN DEL SESENTA: CARACTERÍSTICAS Y TENDENCIAS

En 1960, Javier Heraud publicó *El río*. Con dicho poemario, inició la generación del sesenta y forjó la poética y estética junto a las distintas voces que empezaron a publicar durante aquella década. Algunos de ellos fueron Hildebrando Pérez, Juan Ojeda, Mirko

Lauer, César Calvo, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Julio Ortega, Carmen Luz Bejerano, Winston Orrillo, Raúl Bueno, Mario Razetto y Marco Martos. Estos jóvenes poetas establecieron lazos amistosos y colaborativos con escritores de la generación anterior, pues críticos como Tamayo (1976), Cornejo Polar (2000) y Zurrón (2019) mencionan que tuvieron la oportunidad de participar en eventos literarios juntos y publicar en varias revistas como *Cuadernos trimestrales de poesía* de Marco Antonio Corcuera y editoriales como *La Rama Florida* de Javier Sologuren. Sin embargo, hay ciertas características preponderantes que los miembros de la promoción del sesenta desarrollaron. Por ese motivo, revisaremos lo que la crítica expone sobre aquella constante en la producción de este colectivo, sobre todo en Marco Martos.

En 1967, se publica la antología poética titulada *Los nuevos*, donde se destaca la figura de Antonio Cisneros, Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega. Este libro, además de mostrar el repertorio de los jóvenes poetas, también se presenta como el inicio de la reflexión y estudio en torno a la poesía de dicha generación. Leonidas Cevallos (1967), el compilador, menciona algunas características de esta generación: de un lado, el rechazo a la polémica división entre poesía pura y social, ya que la función del escritor es hablar de su entorno a través de su individualidad, y, de otro lado, el interés por la poesía de lengua anglosajona. Esta última cualidad no será motivo para que el poeta emule dicha escritura; por el contrario, el escritor tomará ello como parte de una estrategia de renovación poética y cuestionamiento, y también en tanto un modo acoplarse en la producción mundial: “La poesía es, pues, un arma con la que cuenta el poeta para analizar, cuestionar y al mismo tiempo avanzar en el mundo” (p. 12).

Óscar Araujo (2000), en el libro *Como una espada en el aire. Generación poética del 60*, señala la existencia de dos vertientes: hispanista (Calvo, Heraud, Martos, Orrillo y Naranjo) y anglosajona (Cisneros, Hinostroza, Lauer), las cuales se evidenciaban en los tipos de verso, los tonos del locutor y el lenguaje. A ello agrega que la poesía del sesenta muestra realidades propias de la cotidianidad y de hechos históricos o culturales; por ende, no hay una pretensión intelectual de los autores. Antes bien, había mayor importancia a la experiencia humana que debe lidiar con lo colectivo y lo individual.

Camilo Fernández Cozman (2009), en su libro *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*, destaca las siguientes características: conciencia estructural del poema, la síntesis, el tipo de lírica y la cita cultural. La primera consta del tratamiento adecuado de la estructura del poema: “el escritor es un operador de lenguaje” (p. 85). El poema se convierte en un universo estructurado y bien articulado, donde las partes y el todo se equilibran para producir no solo una belleza en la composición, sino también un orden en lo que desea mostrar el autor. La segunda indica la capacidad de síntesis que trasmite el poema, pues se evidencia tanto un deseo de expresar un tema íntimo como el abordaje de lo colectivo; de este modo, se lograría una magnitud universal. La tercera característica destaca la tendencia por componer una poesía narrativa y conversacional. Por último, se observa la dimensión intertextual; es decir, muchos escritores con el fin de considerar lo que sucede en la literatura global o por reconstruir la tradición literaria, utilizaron, según Fernández (2009), fragmentos de otros textos en los versos: “citas culturales” (p. 107); o referentes indirectos a temas tradicionales para darles un nuevo significado: “perífrasis creativa” (p. 110).

1.2. CRÍTICA EN TORNO A MARCO MARTOS

En el presente apartado, nos dedicaremos al abordaje crítico sobre la producción poética de Marco Martos. Así, revisaremos a autores como Augusto Tamayo, Antonio Cornejo Polar, Wáshington Delgado, entre otros. Cada uno analizará ciertos pasajes de la obra de Martos elaborando un comentario crítico o esbozando una suerte de poética del autor. Cabe señalar que muchos de estos críticos no han tenido la oportunidad de revisar la obra completa de Martos; sin embargo, resulta importante considerar sus aportes para entender la trayectoria poética del escritor piurano. Por ello, serán expuestos de manera cronológica.

Augusto Tamayo Vargas (1976) menciona que, en *Casa nuestra*, se muestra una voz angustiada del provinciano, un sentimentalismo agrio y una influencia de los romanceros. En *Cuadernos de quejas y contentamientos*, por su parte, existe una mirada escéptica del provinciano hacia la ciudad y una búsqueda de efectos del lenguaje. Dado a ello, Tamayo afirma que Marco Martos sería el iniciador de una corriente provincialista de la poesía peruana.

En 1980, Antonio Cornejo Polar (2000) considera que la poesía de Martos acoge tradiciones hispánicas como la generación del 27, la poesía conversacional y la antipoesía. Agrega, además, que Martos realiza una poesía vivencial sin caer en improvisaciones o meros subjetivismos, dado que dialoga con el entorno y lo critica. El tema que aborda en su poesía gira sobre la degradación del hombre ante la sociedad, lo cual se representa mediante la ironía que complementa al pesimismo ante el mundo.

Wáshington Delgado (1984) analiza a Marco Martos sobre la base de sus tres poemarios: *Casa nuestra*, *Cuadernos de quejas y contentamientos* y *Carpe Diem*¹. Delgado lo compara con el poeta Antonio Cisneros, pues su poesía “está instalada en el mundo, en medio de la calle y es también deliciosamente áspera y punzante” (p. 171). Sin embargo, Martos se diferencia por una sensibilidad personal y por recurrir mucho a la prosa, asimismo, resalta el uso del lenguaje coloquial y las referencias culturales.

El pesimismo y la composición en un tono testimonial también son resaltados por Araujo (2000) en su antología de poetas de la Generación de los 60. No obstante, realiza una breve comparación entre Martos, Orillo y Calvo, la cual le permite concluir que si bien los tres hablan del amor y de la figura femenina, Martos no es tan lúdico en su expresión; por el contrario, es más humano que Orillo y menos sensual que Calvo.

López Degregori (2003), por su parte, brinda un esbozo de la poética de Marco Martos hasta 1973 y analiza fragmentos de *Casa nuestra*, *Cuadernos de quejas y contentamientos* y *Donde no se ama*, donde afirma que 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 cotidianeidad” (p. 215). Esto coincide con las reflexiones de los anteriores investigadores, puesto que son recursos que complementaron la mirada crítica frente a la coyuntura social. Sobre la poética de Martos desde *Carpe Diem* hasta *El mar de las tinieblas*, López Degregori considera que el afán testimonial y la tendencia sociológica disminuye para explorar temas amorosos, la sensualidad de espacios orientales, la soledad e, incluso, el tono irónico cambiará por uno más apacible.

Gladys Flores Heredia (2012), en el prólogo de *Poesía Junta. Obra reunida* de Marco Martos, considera que el poemario *Casa nuestra* posee la clave para entender la

¹ Delgado erró al afirmar que Martos solo escribió los tres poemarios mencionados, por ello, no incluye en el análisis el poemario *Donde no se ama* (1973) que fue escrito cinco años antes de *Carpe Diem* (1979).

poética del vate. La investigadora menciona que ahí se desarrolla “la constitución existencial, social y cultural del sujeto poético” (p. 14). Eso es debido a que en los poemas se demuestra la consciencia y el compromiso del poeta con la composición, tal como en el poema “Oficio”, donde el alocutario expresa el trabajo de la escritura, lo cual no implica una afición improvisada o un pasatiempo; antes bien, la poesía es una labor con la palabra, a pesar de las dificultades y limitaciones del lenguaje. También Flores agrega otro elemento que define la poesía de Martos: el abordaje de la historia. Por ello, alude a los poemarios *Leve reino*, *Cuaderno de quejas y contentamientos* y *Carpe Diem*, donde se evidencia un afán del hablante por incluir lo social dentro de la labor poética.

Camilo Fernández Cozman (2012) periodifica la poesía de Martos en tres momentos: 1) los poemarios *Casa nuestra*, *Donde no se ama* y *Cuaderno de quejas y contentamientos*, que comprenden el primer momento, se hallan influenciados por Garcilaso de la Vega, Antonio Machado y Rimbaud, y se enfatiza en la ironía, el lenguaje coloquial y la crítica a ciertas rutinas sexuales; 2) el segundo momento abarca desde el poemario *Carpe Diem* hasta *Leve reino*, los cuales muestran una madurez en la expresión y la disminución del tono irónico por uno grave; 3) finalmente, el tercer momento comprende desde *Mar de las Tinieblas* hasta los últimos poemarios, donde hay un regreso de las formas tradicionales con referentes como San Juan de la Cruz, Homero y Dante Alighieri (Citado en Carbajal, 2017).

Carlos Arrizabalaga (2016) realiza un balance general de la obra de Martos en el cual nota que en los primeros poemarios se percibe una voz pesimista, escéptica y solitaria, pero que esta ha variado a una composición conciliadora y que valora la vida. Arrizabalaga resalta que en el poemario *Cabellera de Berenice* (1990) es evidente aquel cambio en la poética del autor. Asimismo, menciona que Martos tiene varios matices temáticos, pues puede hablar sobre Lima o espacios peruanos, así como de espacios orientales u occidentales.

Finalmente, Camilo Fernández Cozman (2019), en su artículo “Nicanor Parra y Marco Martos: Dos poetas frente a frente”, no solo vuelve a mencionar la periodización de la poesía de Martos, sino que destaca una lectura desde las claves de la intertextualidad entre ambos poetas. Ello se evidencia al subrayar el empleo del recurso de la “desmitificación”, pues personajes como los conquistadores españoles son representados como seres que provocaron hambre y una nación desunida. Asimismo,

desmitifica la figura del poeta comprometido, debido a que utiliza un discurso que prefiere situarse en la torre de marfil.

Tras repasar los aportes de la crítica, concluimos que esta se ha propuesto a analizar a Marco Martos sobre la base de ciertos ejes: 1) *Temática*, que al inicio tenía una tendencia sociológica debido al abordaje de los sucesos ciudadanos e internacionales, luego varía a temas amorosos y cotidianos; 2) *Aspecto formal*, donde identifican el lenguaje coloquial y ciertas estructuras prosaicas, las cuales demuestran una gran habilidad en la composición; 3) *Tono poético*, que varía a través del tiempo, pues inicia desde una tonalidad pesimista del exterior y cambia a una más apacible hacia la vida; 4) *Influjo*, donde la mayoría de la crítica coloca a Martos en una tendencia hispanista. En adición ello, también se advierte el empleo de la intertextualidad, aspecto que observaremos en nuestro análisis.

2. ANÁLISIS DE LOS CUATRO POEMAS DE CASA NUESTRA

A continuación, explicaremos brevemente los conceptos que nos permitirán entender la orientación de nuestro propósito: intertextualidad, figuras retóricas, interlocutores y *ethos*. Luego de ello, procederemos al análisis de los poemas “1”, “2”, “3” y “4” de *Casa nuestra* (1965).

2.1. NOCIONES TEÓRICAS

El término “intertextualidad” fue acuñado por Julia Kristeva tras la lectura sobre el dialogismo entre textos de Bajtín. Carlos García-Bedoya (2019), tras un balance de las propuestas en torno a la intertextualidad, identifica la presencia de conceptos variados y contradictorios. Por ese motivo, considera que la tesis de Gérard Genette, expuesta en el libro *Palimpsestos*, es un buen punto de partida para explorar dicho tema. Ahora bien, expondremos brevemente la concepción y clasificación que el teórico propone.

Genette (1989) prefiere utilizar el término “transtextualidad” debido a las múltiples modalidades en las que se presenta. A pesar de ello, la idea primordial se basa en la interacción entre textos, pues hay varios que remiten o referencian a otros que los antecedieron, aunque con un sentido de trascendencia, debido a que no se ciñe a la mera cita o alusión. El primer tipo será la *intertextualidad* (remisión a un pasaje de una obra de modo literal o alusivo); el segundo, el paratexto (enunciados que acompañan al texto); el tercero, *metatexto* (textos que analizan otros textos); el cuarto, la

hipertextualidad (relación entre texto “A” y “B”, en la que “B” deriva de “A” a nivel temático o estructural); y el quinto, la *architextualidad* (que se basa en una relación genérica entre los textos).

Para el análisis de los poemas, recurriremos al empleo de una metodología que nos permita no solo entender la importancia intertextual en los poemas, sino que será esencial analizar el discurso habida cuenta de la gran capacidad comunicativa de este. En ese sentido, utilizaremos la clasificación de las figuras retóricas según García-Bedoya (2019), quien considera que estas no son un mero ornato, pues abarcan un gran repertorio significativo. Él las clasifica en tres grupos: figuras de dicción (paronomasia, epíteto, anáfora, polisíndeton, asíndeton, paralelismo, quiasmo, enumeración e hipérbaton); las figuras de pensamiento (apóstrofe, antítesis, oxímoron, paradoja, ironía, hipérbole y símil); y, por último, los tropos (la metáfora, la sinestesia, la metonimia, y sinécdoque).

Además, debemos considerar que, en un poema, hay un sujeto que emite el discurso y otro a quien es dirigido. Para tal empresa, emplearemos la propuesta de Fernández Cozman (2021) sobre los interlocutores en la poesía. En el locutor (emisor) encontramos dos tipos: personaje (quien participa de la acción y suele usar pronombres como “yo” o “nosotros”, además del “tú” para distinguir su función) y no-personaje (que no participa de la acción y no utiliza pronombre que lo diferencie). Por otro lado, tenemos al alocutario (receptor), que también posee dos tipos: representado (a quien se le define por un “tú” dentro del poema) y no-representado (cuando el locutor no se dirige a ningún “tú”).

El locutor, a través de sus discursos y argumentos, puede configurar un *ethos* que es considerado como la identidad que aquel evidencia y que, a su vez, posee “cuerpo y carácter a los cuales se arriba a través de una “voz”, un “tono” presente en todo texto, sea oral o escrito, a los que está asociado” (Bermúdez, 2007, s/p) Esto implica que no sea plano o monótono, pues se construye a la par del avance del poema, es decir, del diálogo entre locutor y alocutario. Así se determina si el locutor es afín a los estereotipos ideológicos, sociales, etc., o los transgrede. Asimismo, se puede conocer el estatus o reputación del hablante. Gracias al *ethos*, es posible ampliar la interpretación del poema, ya que las figuras y ornatos adquieren un significado más importante al

analizarlo bajo este campo. Por ello, esto deviene en el conocimiento de la visión del mundo del locutor, debido a que él no es un mero expositor que utiliza estrategias discursivas, sino que es un hablante convencido de la perspectiva que posee y que desea transmitirlo a su público.

2.2. ANÁLISIS DEL POEMA “1”

Te voy a dar
una sorpresa:
también yo soy un animal,
también se han ocupado de mí
sin saberlo:
soy la vituperada cigarra
de los cuentos morales,
soy la cigarra
y canto en el verano
con mis pinceles negros,
con mis mágicas palabras
robadas de los diccionarios,
canto alegremente
a lo que rodea:
canto al amor sencillo y bueno,
canto a los deseos turbios,
canto al mar —gigantesco mensaje
de esperanza y torbellinos—,
canto al hombre
y a sus sueños,
canto a todo lo que veo.
Soy feliz,
soy la cigarra de los cuentos

(Martos, 2012, p. 31).

El poema inicia con un locutor que le ofrece al alocutario algo que será de su interés; de este modo, trata de llamar su atención. Tras ello, recurre a la anáfora (figura de dicción) para enfatizar el misterio de esta sorpresa que trata de revelar su identidad: “también yo soy un animal, / también se han ocupado de mí”. Asimismo, la anáfora ayuda a resaltar las herramientas con las que la cigarra prepara su canto: “con mis pinceles negros, / con mis mágicas palabras”. Así, se muestra aquel aspecto artístico hacia el canto, pues implica un parecido con lo demandante y dedicado que es el arte plástico, el cual se acompaña de las palabras. A estas últimas, se le adjudica una metáfora debido al adjetivo “mágicas”, lo que implica aquella capacidad de expresión que son sustraídas de un diccionario, elemento que posee autoridad en el campo lingüístico.

La anáfora vuelve a ser utilizada cuando el locutor habla de los temas que son parte de su composición: “canto al amor sencillo y bueno, / canto a los deseos turbios, / canto al mar”; es así que enfatiza aquella inspiración que le causa la variedad de elementos a su alrededor y que le brinda mayor significación a la alegría que manifiesta al cantar sobre estos. Sin embargo, el mar tiene mayor protagonismo gracias a la metáfora: “gigantesco mensaje / de esperanza y torbellinos”, donde se indica la vastedad del mar y los diferentes significados interpretables de este. Después de observar el empleo de las figuras retóricas, podemos notar que en el discurso hay una intención de enfatizar el discurso que se quiere transmitir; para ello, analizaremos cómo se construye al locutor y al *ethos*.

El locutor personaje se identifica como una cigarra que canta y vinculado a un personaje conocido en el mundo de las fábulas, textos que desde una concepción meramente pedagógica son útiles para la enseñanza y moralización de los lectores: “soy la vituperada cigarra / de los cuentos morales, / soy la cigarra / y canto en el verano”. Ella se dirige a un alocutario representado a quien se le considera como un receptor que ya antes había presenciado algún otro discurso suyo, pues el uso del “también” indica que, con anterioridad, se habló de animales pertenecientes a las fábulas².

No obstante, si analizamos el *ethos* del locutor hallamos una despreocupación por las etiquetas que la literatura le ha brindado, puesto que ironiza la imagen negativa: “vituperada”, es decir, un ser censurado en las historias moralizadoras a raíz de la construcción de su personaje, el cual, en vez de trabajar para resguardarse del frío en invierno, prefiere descansar y cantar. La cigarra menciona el verano y crea un discurso armonioso donde prefiere ilustrar al alocutario sobre su actividad artística y su sensibilidad poética. Por ello, se evidencia el orgullo que hay en ella gracias a su habilidad en las artes. Incluso finaliza con la expresión: “soy feliz, / soy la cigarra de los cuentos”, lo cual reafirma aquella ironía ante el estereotipo de la cigarra dentro de la literatura en el entendido de que prefiere demostrar su felicidad de cantar en el verano.

2.3. ANÁLISIS DEL POEMA “2”

Cuando llega el invierno
me hundo en mis calcetines negros,

² En la organización del poemario el poema titulado “Fábula” antecede al poema “1” por lo que muestra la importancia del conjunto del discurso, por ende, la intención del libro

me zambullo en el silencio
y abandono mi lira
entre los helechos.
De mi torpe sueño
me despiertan,
la ignorancia,
las preguntas difíciles,
la búsqueda de los valores.
Entonces dejo las aguas tranquilas
y me convierto
en el germen del suicidio colectivo,
en el último balido de la desesperanza,
en el corazón de las granadas en la batalla,
en el furor desencadenado,
en la angustia torpe
y sin causa aparente,
en el heraldo,
en la muerte personificada.
Detrás de cada sonrisa
escondo la guadaña.

(Martos, 2012, p. 32).

En este segundo poema, se advierte una continuación del poema “1”, lo cual resulta interesante, ya que las figuras retóricas que destacaron en el anterior poema lo hacen también en este. La anáfora, mediante la repetición del pronombre “me”, acentúa el discurso del locutor, tal como el silencio y cambio de ánimo a causa del invierno: “me hundo en mis calcetines negros, / me zambullo en el silencio”. Además, ayuda a la mención de la nueva faceta de la cigarra durante esta temporada: “en el germen del suicidio colectivo, / en el último balido de la desesperanza, / en el corazón de las granadas en la batalla, / en el furor desencadenado”. La metáfora ayuda al locutor a expresar aquel hundimiento que siente en el invierno y donde ciertos elementos como el silencio son concebidos como un recipiente en el que uno puede zambullirse: “me hundo en mis calcetines negros, / me zambullo en el silencio”. Incluso la metáfora personifica entes que perturban y angustian a la cigarra: “De mi torpe sueño / me despiertan, / la ignorancia, / las preguntas difíciles, / la búsqueda de los valores”.

El locutor personaje deja esa tonalidad eufórica, a diferencia del anterior, para abordar una faceta sombría. Probablemente sea esta inmersión propia lo que le hace ya no dirigirse a un alocutario representado. El locutor inicia aludiendo a la estación del invierno, pues esta provoca un cambio en su rutina alegre, cantora y ardua. Él procede a explicar este cambio en sus pensamientos, pues el silencio y la falta de armonía que

hallaba en el verano le producen ciertos cuestionamientos y angustias en su persona. A consecuencia de ello, el locutor se define como un ser capaz de incitar la muerte mediante discursos desesperanzadores. Por ello, culmina su discurso representándose como una figura de la muerte que, aunque ríe, puede dañar: “Detrás de cada sonrisa / escondo la guadaña.” Un *ethos* nocivo que, al perder la alegría de su ambiente y el quehacer que tanto le causa alegría, se perturba y ve al mundo como un espacio con el que no puede convivir de modo armónico.

2.4. ANÁLISIS DEL POEMA “3”

A veces visito la ciudad
y hago lo que todos:
camino por las calles,
subo a los tranvías,
compro los periódicos.
Me aburro.
Entro en los cinemas.

Quijotesco animal,
pretendo divertirme
con poco dinero.
Babilonia me devora.

Con frecuencia me insultan
y no puedo defenderme:
ellos son numerosos.

El suicidio me sonrío
desde las azoteas
de los edificios altos.
No le hago caso,
regreso al campo.

(Martos, 2012, p. 33).

En el poema “3”, las figuras retóricas que hallamos varían en comparación a las usadas en los poemas anteriores en cuanto al carácter descriptivo. El asíndeton prevalece en la primera estrofa, dado que se brinda un repaso de las actividades que se realiza en la ciudad mediante la supresión de la conjunción “y”: “A veces visito la ciudad /y hago lo que todos:/ camino por las calles, / subo a los tranvías, / compro los periódicos”. La cigarra agrega: “Babilonia me devora”, metáfora que alude al lugar que representa la confusión, pues, según la historia bíblica, ocurre un castigo divino (de hablar diferentes lenguas) tras pretender que podían alcanzar la grandeza del dios cristiano. La civilización babilónica resulta ser un artefacto para denominar al caos en la

ciudad moderna que es capaz de tragarse al locutor. Es, por ello, que la muerte parece estar cerca de él: “El suicidio me sonrío / desde las azoteas”. Aquí, por ejemplo, vemos una metáfora que personifica al suicidio que, con una sonrisa, parece invitarlo hacia él o simplemente podría interpretarse como una burla. En tal sentido, estas metáforas permiten al locutor expresar la gravedad del espacio en el que se encuentra y la sensación de muerte que lo persigue.

Con respecto a los interlocutores, no existe referencia a algún alocutario, puesto que el locutor se dedica a contar sobre sus visitas a la ciudad y las actividades que desarrolla. Sin embargo, agrega que él hace lo que los demás, lo cual es indicio de que existen estereotipos o acciones comunes en la ciudad y que él las emula para no tener problemas. Tras ello, el poema prosigue con un corte narrativo y cuenta en qué constan sus días en la metrópoli; no obstante, estos no resultan satisfactorios. Él se autodenomina “quijotesco animal”, que podría significar algún aire de idealismo y principios o de pasión por el arte y las aventuras. Por tal motivo, la diversión solo queda en intentos, pues no cuenta con mucho presupuesto y la ciudad resulta hostil. Al ser una cigarra de campo y tener un trabajo (el cantar) que no genera grandes recursos, la convierte en un ser incompatible con el capitalismo utilitarista que impera en este espacio. Lo llamativo es que el *ethos* no se altera, sino que es irónico porque sabe que hay un patrón de conductas en la ciudad y él lo trasgrede con su actitud quijotesca. Sin embargo, no es capaz de enfrentar el acecho de la ciudad y prefiere regresar al campo, donde sabe que encontrará comodidad y afinidad con el lugar.

2.5. ANÁLISIS DEL POEMA “4”

No lo olvides:
soy la cigarra y canto
y pido un favor
con la mirada puesta
en las estrellas:
búscame un amigo
que me dé pan y vino,
casa y trabajo fácil
en los duros días
que se acercan.
Sé que estamos en febrero,
pero soy una cigarra moderna,
me estoy volviendo cauto.

(Martos, 2012, p. 34).

En este poema, prevalecen las figuras de dicción y el tropo de la metáfora. Las primeras se manifiestan a través de un polisíndeton “soy la cigarra y canto/ y pido un favor”, debido a la doble presencia de la conjunción “y”. Esto brinda una falta de pausa dentro del discurso del locutor y un rápido traslado a la última idea: “pido un favor”. Por otro lado, la metáfora se evidencia en los siguientes versos: “con la mirada puesta / en las estrellas”, donde el acto de mirar funciona como una sustancia que se posa en las estrellas, lo cual da un efecto de una dirección directa entre la vista y los astros. Asimismo, encontramos el tropo de la sinécdoque cuando el locutor menciona lo siguiente: “que me dé pan y vino”, lo cual refiere al término “alimento”. No obstante, también puede ser una metáfora que aluda a elementos sagrados a partir de la simbología cristiana.

Al analizar los interlocutores, reparamos que el locutor personaje se dirige esta vez a un alocutario representado y le solicita ayuda, ya que pronto se acerca el cambio de estación y no tendrá cómo alimentarse ni sobrevivir esos días. Con este poema se condensa la tesis propuesta en torno a la cigarra, pues ella posee un *ethos* que subvierte la fábula de “La cigarra y la hormiga” escrita por Esopo. Como recordamos, esta historia trata del reproche de las hormigas hacia una cigarra por dedicarse a cantar durante el verano en vez de haber trabajado para obtener alimento durante el invierno. Por tal razón, el canto es concebido como una pérdida de tiempo o una actividad irrelevante para la sobrevivencia, situación que conlleva a que la historia “moralice”: “Enseña esta fábula que debemos desechar en todos los asuntos la *negligencia* si queremos evitar el *peligro* y el *sufrimiento*” (Esopo, 2018, p. 211; énfasis del autor).

Sin embargo, en esta reescritura intertextual del personaje en *Casa nuestra*, se muestra otra versión que no considera a la cigarra como un ser que derroche su tiempo o que sea una holgazán. Por el contrario, ella desarrolla una actividad artística como el canto, el cual implica una sensibilidad y un trabajo parecido a la composición de un lienzo. La cigarra, en el primer poema, se presenta orgullosa y alegre por la inspiración que obtiene del campo y a partir de los cuales provoca los más bellos mensajes a la humanidad. Pero es la llegada del invierno y la obligación de ir a la ciudad para distraerse lo que genera en sus pensamientos cierta angustia y una evasión ante la hostilidad de las personas y el sistema económico que lo agobia. Esos momentos

disfóricos podrían compararse con la humillación que recibe la cigarra de la fábula de parte de las hormigas, quienes ven en ella un ser inútil y que no merece su ayuda.

Ahora bien, un detalle que no podemos obviar es la versión moderna del poema: la cigarra es cautelosa y sabe que debe pedir con anticipación el apoyo para subsistir; por ello, expresa su deseo de encontrar un trabajo y un hogar durante el invierno. Es así como se cierra la narratividad que compartieron los poemas “1”, “2”, “3” y “4”, ya que todos permitieron crear la intención de la cigarra, que representa al poeta incomprendido por su labor, pero orgulloso de este, pues es un intelectual crítico y ajeno a la uniformidad de la ciudad. De esta manera, observamos que la intertextualidad es clave para la persuasión al aludir a un personaje común en nuestro imaginario y, a su vez, para crear una nueva perspectiva de él.

CONCLUSIONES

Concluimos que Marco Martos, poeta de la generación del 60, es reconocido por la crítica literaria como parte de una tendencia de tradición poética hispanista. Asimismo, se resalta la poética de sus inicios donde existía, por una parte, un manejo de la poesía de tono irónico y pesimista debido a los sucesos nacionales, y, por otra parte, nutrida con ciertas características prosaicas vinculadas a un lenguaje sencillo y elementos intertextuales.

Como segundo punto, los poemas analizados en *Casa nuestra* demuestran aquel compromiso y labor del poeta para con la composición mediante la figura de la cigarra. Además, partiendo de cierta marginación e incompreensión por parte de la sociedad de consumo, el locutor ironiza con ello a través de un *ethos* orgulloso y consciente de su valor como escritor. Sin embargo, prefiere escapar a un lugar mejor como el campo en vez de enfrentarse a la hostilidad.

Por último, observamos que el empleo de la intertextualidad resignifica la figura de la cigarra dentro de la sociedad moderna. Esta es considerada, en el género de la fábula y en nuestro imaginario, como un animal holgazán y despreocupado por su futuro (el invierno). Esta premisa cambia en los cuatro poemas revisados, pues la cigarra es representada como una artista que compone y estructura versos durante el verano, pero que no resulta ser un trabajo aceptado por la metrópolis consumista y monótona, y que la rechaza en épocas de dificultades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO LEÓN, Ó. (2000). *Como una espada en el aire. Generación poética del 60*. Universidad Ricardo Palma; Noceda Editores & Mundoamigo Ediciones.
- ARRIZABALAGA, C. (2016). La poesía de Marco Martos. *Mercurio Peruano*, 529, 187-204. <https://revistas.udep.edu.pe/mercurioperuano/article/view/1902>
- BERMÚDEZ, N. (2007). La noción de *ethos*: historia y operatividad analítica. *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 14. <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-1-ethos.htm>
- 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
- CEVALLOS MESONES, L. (1967). *Los nuevos: Cisneros, Henderson, Hinostroza, Lauer, Martos, Ortega*. Editorial universitaria.
- CORNEJO POLAR, A. (2000). Literatura peruana. Época republicana. En A. Cornejo Polar & J. Cornejo Polar, *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX* (pp. 131-259). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores.
- DELGADO, W. (1984). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Rikchay Perú.
- ESOPO (2018). *Fábulas*. Universidad de Guanajuato.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2.^a ed.). Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades. (Original publicado en 2001).
- 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>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2021). Los interlocutores y campos figurativos en un poema. El caso de un poema de Vicente Huidobro y otro de Blanca Varela. *Revista ConCiencia*, 6(1), 76-83. <https://doi.org/10.32654/CONCIENCIAEPG.6-1.5>
- FLORES HEREDIA, G. (ed.) (2012). Tras las olas, tras el mar, tras el confín. En *Poesía junta. Obra reunida*. (Tomo 1) (Volumen 1) (pp. 13-22). Academia Peruana de la Lengua; San Marcos.

- GARCÍA-BEDOYA M., C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- LÓPEZ DEGREGORI, C. (2003). Marco Martos: El infierno donde no se ama. *Lienzo*, 24, 213-231. <https://doi.org/10.26439/1.v0i024.1140>
- MARTOS, M. (2012). *Poesía junta. Obra reunida*. (Tomo 1) (Volumen 1). Lima: Academia Peruana de la Lengua; San Marcos.
- TAMAYO VARGAS, A. (1976). *Literatura peruana* (4.^{ta} ed.) (Tomo II). Librería Studium.
- 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>