Esther Soro Cuesta

Dimensiones del regreso en la obra poética de Marco Martos

Resumen: Adentrarse en los modos en que el poeta peruano Marco Martos (1942) configura el pasado, y por tanto la noción del regreso, revela la importancia de la perspectiva espacial en su poética. El estudio de esta dimensión resulta especialmente significativo para abordar la idea de regreso metafórico que se articula en torno a los lugares vitales del pasado del poeta. Así pues, el presente trabajo tiene como objetivo el análisis de la configuración del espacio como vía de regreso al pasado en la obra poética de Marco Martos. Concretamente, nos centraremos en el estudio de dos cuestiones principales: por un lado, la evocación de Piura, que sirve al poeta para rememorar el pasado personal; por otro, la recuperación de la historia prehispánica y virreinal, en la que el retorno a escenarios como Cajamarca o San Miguel de Tangarará posibilita la revisión crítica del pasado colectivo.

Palabras clave: Marco Martos, poética del regreso, recuperación del pasado, historia prehispánica y virreinal

1. El espacio como vía de regreso al pasado en la obra poética de Marco Martos

"No es este tu país / porque conozcas sus linderos, / ni por el idioma común, / ni por los nombres de los muertos. / Es este tu país, / porque si tuvieras que hacerlo, / lo elegirías de nuevo / para construir aquí / todos tus sueños" (71). A través de la publicación de este poema, "El Perú", incluido en *Cabellera de Berenice* (1990), Marco Martos (1942) plasmó, tal vez sin pretenderlo, una de las principales premisas de los estudios de la Geografía humanística y conductista[1]: la indisoluble relación entre el espacio y la subjetividad del receptor, en tanto en cuanto, tal y como afirma Antoine Bailly, "el sentido del lugar resulta

1 Entendemos por Geografía humanística –o humana– aquella que, en contraposición con los enfoques positivistas, "mira al entorno y ve el lugar, es decir, una serie de localizaciones en las que la gente vive, tienen experiencias y encuentran un significado. [...] La Geografía Humanística extrae de la fenomenología existencial el interés por el mundo, el ámbito de la experiencia vivida, el interés en los espacios ocupados por la experiencia" (González González 996). Por su parte, la Geografía conductista constituye una rama, un enfoque, dentro de la Geografía humanística, que se centra en analizar la relación entre los estímulos del medio y el comportamiento humano a través del estudio de los procesos mentales que se derivan de ella (Bailly 19).

de los vínculos que un sujeto (el hombre receptor sensorial) mantiene con un espacio" (21–22). Precisamente por ello, la percepción de los lugares –y, por extensión, su representación y poetización– no puede entenderse sin tener en cuenta la noción de "vivencia": "El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación" (Bachelard, *La poética del espacio* 22). Por este motivo, el espacio también jugará un papel determinante en la recuperación del tiempo ya vivido; esto es, en la recuperación del pasado y en la conformación de los recuerdos, puesto que, empleando de nuevo las palabras de Bachelard, "no se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más espacializados" (*La poética del espacio* 31). Desde estas premisas teóricas, me propongo abordar el estudio de la configuración del espacio como vía de regreso al pasado personal y colectivo en la obra poética de Marco Martos.

Para comprender mejor esa relación que se da en la obra de Martos entre tiempo, espacio y subjetividad, es preciso mencionar un acontecimiento que sin duda marcará su vida y, por extensión, gran parte de su producción: su llegada a Lima en la década de 1960 con el propósito de iniciar sus estudios universitarios. Será precisamente allí donde, como él mismo afirma en el prólogo a la cuarta edición de *Casa nuestra* (2020), comenzará a relacionarse con otros jóvenes escritores cuyo influjo, sumado a la maestría que también proyectarán sobre él sus ilustres profesores, lo empujará a emprender su aventura poética durante aquellos años de juventud:

> Pero llegó la poesía y arrasó con todo lo ajeno en mi corazón. Descubrirme poeta, saber que eso es lo que soy, me dio una alegría infinita, un fuego central que no cesa y que me alienta en muchas horas sombrías que me ha tocado vivir. Un día lo supe, siendo alumno de la Universidad Católica, con magníficos profesores de literatura y lingüística, Luis Jaime Cisneros, Wáshington Delgado, Jorge Puccinelli, Armando Zubizarreta, José Miguel Oviedo, Enrique Carrión, Javier Sologuren. En la Universidad Católica de esos años, había un constante estímulo en el aire que se respiraba, en los cafés aledaños, en cada persona que conocí. Estaban Javier Heraud, Antonio Cisneros, Julio Ortega, Félix Huamán, Luis Hernández, Luis Antúnez, Luis Enrique Tord. (12)

De aquel contexto inicial de inmersión en la poesía surgirán sus primeros poemas, aparecidos en 1961 en la revista *Harahui*, a los que seguirá la publicación

en 1965 de su poemario inaugural, *Casa nuestra*. El estilo sencillo, directo y coloquial que predomina en la obra le valdrá su ingreso en la conocida como "Generación del 60", hecho que refleja la inclusión de sus textos en la destacable antología *Los nuevos: Cisneros, Henderson, Hinostroza, Lauer, Martos, Ortega* (1967) de Leonidas Cevallos.

Sin embargo, la importancia de su traslado a la capital no vendrá determinada únicamente por ese "despertar literario", sino también por los sentimientos de hastío y desolación que le provocó su llegada a la urbe limeña como resultado de la situación de miseria y del conflictivo ambiente sociopolítico. En ese sentido, el rechazo hacia Lima será uno de los principales ejes temáticos que vertebrará su obra, especialmente en los textos de su primera etapa poética, conformada por *Casa nuestra* (1965), *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969) y *Donde no se ama* (1974). Con ello Martos se adhería a una línea de representación crítica de la ciudad desarrollada a lo largo del siglo XX y especialmente desde la década de 1950.

Esa topicalización espacial tendrá su reflejo también en la poesía de la década de 1960 y, más específicamente, en la literatura de Marco Martos. Por ello, ante ese hastío que le provoca Lima, el poeta se verá abocado a regresar literariamente a su ciudad natal, Piura, con el fin de revivir los dulces y felices momentos que en ella experimentó: "Los textos van simulando o fingiendo, así, diversas y opuestas actitudes ante la experiencia urbana que solo se reúnen en su contradicción: el asombro ante una ciudad descomunal que se descubre con ojos atónitos en trayectos interminables, la soledad y la incomunicación del individuo perdido en la multitud, el tedio, la violencia, la indiferencia y la insensibilidad, la nostalgia de la pequeña ciudad de la infancia perdida en la provincia y la memoria" (López Degregori 104). Asistimos, por tanto, a una configuración antitética del espacio peruano en la que Lima es edificada como un *locus horridus* cuyo reverso será el *locus amoenus* metaforizado en la ya nombrada Piura, que encarna la felicidad, la infancia y, en definitiva, el paraíso perdido al que el sujeto lírico desea volver.

A su vez, Martos comenzó a desarrollar otro tipo de recuperación del pasado, ya no personal, sino colectivo, destinado a la reinterpretación de la historia prehispánica y virreinal. En ese sentido, su producción entronca con la poesía histórica que, ya desde mitad del siglo XX, venía desarrollándose en la tradición poética hispanoamericana:

> Diversos serán los caminos que los escritores tomarán para afianzar la idea de lo latinoamericano, y uno de esos será a través de la poesía, y dentro de este género una vía no excesivamente transitada, pero sí significativa, en la que el verso servirá de arma subversiva para la recuperación crítica y la reinterpretación del pasado. Nos referimos

> a la poesía histórica, una línea que va del realismo comprometido, dominante en los años 50, y que se prolonga con el compromiso de los poetas coloquiales de los 60 y parte de los 70. Una revisión crítica de la historia oficial con la reactualización de figuras míticas o referenciales. (Alemany 472)

Por todo ello, para poder llevar a cabo el objetivo propuesto en estas páginas –esto es, el análisis del espacio como vía de regreso al pasado personal y colectivo en la obra poética de Marco Martos–, planteo el estudio de la noción de regreso en las dos dimensiones apuntadas: por un lado, la evocación de Piura, que posibilita la rememoración del pasado personal; por otro, la representación de la historia peruana, que permite la recuperación del pasado colectivo.

2. Piura, paraíso perdido del poeta

Como ya he apuntado, en la obra de Marco Martos la añoranza del pasado y el deseo de regreso a la ciudad natal emergen ligados al rechazo hacia la capital peruana, o a la confusión que le produce el choque con la gran ciudad, siendo un individuo proveniente de provincias. Esta cuestión se poetiza en los textos a través de alusiones al ruido, el transporte o la velocidad, tal y como ilustran poemas como "Triunfo" ("De los ruidos, / de los golpes, / de tranvías, / del fondo de mis pelos, / como triunfo aflora / el deseo de volver a mi pueblo / que fue pequeño / y que ahora ha crecido / según dicen mis hermanos", *Casa nuestra* 44), o "Lima" ("En Lima cada cuadra tiene un nombre me dijeron / y es verdad que he comprobado; / otras cosas se callaron las personas / que en dar informes se solazan: / en Lima cada coche, cada cola, cada rueda / sardinas y presagios, / sudores ajenos / y humos robustos / sin quererlo respiramos; / en Lima hay un desprecio / por las gentes de otros lares / y a la larga uno añora / a su pueblo, a su gente, a sus calles", 30), ambos incluidos en *Casa nuestra*. De estos versos se desprende el sentimiento de desolación, de pérdida de un individuo que se encuentra completamente desorientado ante la vertiginosa ciudad moderna, cuestión que señala Jurado Párraga: "Imagen de adaptación, de lucha del sujeto migrante, radiografía de una ciudad castradora que motiva que el yo poético se mueva en el plano de la angustia de volver a la tierra natal, imagen de la soledad del individuo en Lima, rastreable también en otros poemas de *CN*" (37).

En contraposición a ese espacio hostil se encuentra Piura, que es identificada por Martos como el hogar, como la casa –ya incluso desde el título del primer poemario, *Casa nuestra*– y, en definitiva, como el espacio que acoge los sueños y deseos del sujeto poético, tal y como explicará Bachelard al teorizar el tópico de la casa: "Cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del

ensueño, se participa de este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres protectores. Ya volveremos a ocuparnos de la maternidad de la casa. Por ahora sólo queríamos señalar la plenitud primera del ser de la casa. Nuestros ensueños nos vuelven a ella. Y el poeta sabe muy bien que la casa sostiene a la infancia inmóvil 'en sus brazos' " (*La poética del espacio* 30).

Para esa configuración idílica del espacio piurano, y en la línea de los tópicos del *locus amoenus* y del *beatus ille*, será esencial el papel del paisaje. En relación con ello, resulta determinante la aparición del agua, a menudo concretada en la imagen del mar, a menudo en la del río. Asimismo, devendrán también fundamentales las alusiones a la flora y fauna de la zona, que a su vez se asocian con las referencias a lo rural o, incluso, a lo costumbrista, que se identifica, en contraposición con la modernidad limeña, con el ambiente provinciano de Piura. De este modo, a pesar de que en algunas composiciones no se remita a Piura de forma directa, la inclusión de esos elementos se vinculará directamente con sentimientos de armonía, felicidad y plenitud, que son los que despierta en el yo poético la rememoración de la infancia.

La construcción de esa atmósfera de remembranza es muy significativa y patente en su poema "Evocación", perteneciente a *Casa nuestra*: "Las calles derechas y soleadas de la antigua heredad, / las torres erguidas contra el tiempo / y el rumor de voces de nunca acabar; / las campanas y las uvas matutinas, / obispos bondadosos en primera edad. / Visión de un mundo deslumbrante, / paraíso de dulces, y sin penas, y con mar" (47). Como vemos, las referencias al tiempo y al pasado ("antigua", "contra el tiempo", "matutinas") se adhieren a las alusiones espaciales ("calles estrechas", "heredad", "torres erguidas"), hecho que permite la yuxtaposición de ambos planos y que va perfilando poco a poco la geografía sentimental del poeta. Ello, sumado al sugerente título o a la mención del "paraíso de dulces" y del "mar", nos conduce inexorablemente a Piura, referencia que se confirma si consultamos los manuscritos genéticos del autor, incluidos en la recién publicada reedición de 2020. En ellos, a propósito del poema mencionado, encontramos la siguiente anotación ológrafa de Martos: "Este poema es sobre Piura, en los años cincuenta del siglo XX" (58). Es importante incidir en la relevancia de esa puntualización –"en los años cincuenta del siglo XX"–, ya no solo porque es la década en la que transcurre parte de la infancia y adolescencia del autor, sino también porque a partir de esa época se intensifica el proyecto de urbanización del Perú y, por extensión, de capitales de provincia como Piura:

> De un país rural por excelencia antes de 1950, el Perú se convirtió en una nación predominantemente urbana. Lima acentuó su papel de ciudad-capital, concentrando casi un tercio de la población total y el grueso de la actividad industrial (a fines de siglo, en Lima se encontraban dos terceras partes de la industria nacional y se producía casi la mitad del PBI). Igualmente, muchas ciudades provincianas se modernizaron (Arequipa, Piura, Chiclayo, Trujillo, Tarapoto, Huancayo) al ritmo de sus propias realidades y expectativas; el considerable impulso a las carreteras (sobre todo con Odría y Belaúnde) coadyuvó a este empeño. (Palacios Rodríguez 15)

No obstante, en toda su primera etapa poética la alusión al escenario piurano es sutil, no existiendo, ni para Lima, ni para Piura, tal y como afirma López Degregori, "una topografía minuciosa o un prolijo registro exterior" (106). Todo ello cambia con la aparición de su poemario de 1990 *Cabellera de Berenice*, cuyo apartado "Cuaderno de amor al Perú" acoge una serie de textos dedicados al país y, más específicamente, a Piura.

Esa mayor concreción topográfica la vemos, por ejemplo, ya en el título de su poema "Aire de Sechura", que remite a la ciudad situada en el desierto de Sechura, al sur de Piura. La ubicación privilegiada de la ciudad hace que el lugar cuente con un terreno desértico al que se suma una zona de bahía costera, lo que provoca un paradójico y singular contraste geográfico y paisajístico. Por este motivo, en la composición Martos establece un juego con la referencia al mar y, al mismo tiempo, a la arena de las dunas desérticas: "Como nacida / de pinceles / emerge Sechura / entre las dunas. / [...] / El fuego / arriba emana / de lo bajo, amarillo / de la amarilla arena, / aire quiero / en mi costado, aire / denso de la duna, / o soplo de sal viajera, / de la mejor orilla, / de lo lejos, del mar / y la iglesia / de Sechura" (*Cabellera* 51–53). Casi como si describiera un cuadro impresionista, plagado de referencias sensoriales, el poeta evoca el espacio de Sechura como consecuencia de su deseo y anhelo de regresar a él. Esa necesidad de retorno al espacio vivido emerge del sentimiento de plenitud y satisfacción que, como consecuencia de la grandiosidad del paisaje, causaban en el yo poético los lugares remitidos, ejemplificando de nuevo la reflexión sobre la poética del espacio propuesta por Bachelard: "El espectáculo exterior ayuda a desplegar una grandeza íntima. [...] Nosotros descubrimos aquí que la *inmensidad* en el aspecto íntimo es una *intensidad*, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima. En su principio, las 'correspondencias' acogen la inmensidad del mundo y la transforman en una intensidad de nuestro ser íntimo. Instituyen transacciones entre dos tipos de grandeza" (*La poética del espacio* 170–171).

Al hilo de esos "inmensos paisajes", y dejando a un lado la alusión al escenario desértico, cabe profundizar más en la presencia del componente marítimo,

que es, tal y como advierte Gema Areta, determinante en la configuración de la topografía interior de Martos: "Manifiesta Marco Martos una necesidad de volver siempre al mar [...] el lector identifica su geografía del alma a través de esa *marina* a la que insistentemente regresa Martos" (80). Esa asociación que el poeta establece entre el mar y los orígenes es apreciable también en el poema "Matacaballo", que nos traslada a una de las playas de nombre homónimo, situada en Sechura:

> El mar es verde
> y el palo de la balsa
> amarillo en el agua,
> blanco en el sol. [...]
> las ballenas de la Antártida
> llegan a Paita,
> a las frías y azules
> aguas de la infancia,
> a Matacaballo jamás,
> las rayas salen a la orilla
> con la marea baja,
> picadura de raya,
> duele, duele;
> en las arenas de Piura
> algarrobo o tamarindo,
> zapote siempre habrá. [...]
> Aquí vine con mi padre
> siendo adulto ya, [...]
> Aquí vengo ahora
> con mi hija
> y le enseño lo que sé: [...]
> Aquí vengo
> con mi hija
> y mañana
> ella con su hijo tal vez.
> Matacaballo. El sol. (*Cabellera* 47–50)

A las alusiones marítimas se suman ahora las remisiones a la fauna característica de la zona, así como a la vegetación, a través de la referencia al zapote, el algarrobo y el tamarindo. Todo ello contribuye a intensificar la identificación, presente en el imaginario literario colectivo, del agua con la vida y la pureza: "El agua se ofrece, pues, como un símbolo natural de la pureza; da sentidos precisos a una psicología prolija de la purificación" (Bachelard, *El agua y los sueños* 203). Asimismo, en esos versos finales del poema apreciamos que existe una voluntad del yo poético por expresar cómo la evocación del espacio conecta directamente

con el regreso a la infancia y con la recuperación de la memoria personal, que se inserta dentro de una línea generacional que abarca desde su padre hasta sus futuros nietos y que se completa con la dedicatoria que aparece al inicio del poema, dirigida a Thomas Pilgrim M., nieto del autor.

Si seguimos con el análisis de la configuración del espacio piurano, resulta de especial interés traer a colación el poema "San Miguel de Piura":

> El cielo era azul
> con sus nubes pintadas y había un viejo caballo
> y un burro blanco entre los grises.
> He olvidado a qué íbamos a Los Ejidos
> Pero puedo adivinarlo mientras aspiro todavía
> el aire luminoso de la infancia.
> Los Ejidos: el olor de las cabras la leche
> de cabra, el queso de cabra que jamás
> he encontrado después en la tierra. [...]
>
> Han pasado años de años, ¡me he mezclado
> en tantas cosas!, y ahora que el sol
> reverbera sobre el asfalto, no extraño
> a esa patria, distante y diminuta.
> O tal vez la extraño y por eso escribo. (*Cabellera* 38–39)

La evocación del pasado está presente ya desde el mismo título de la composición, que remite a San Miguel de Tangarará, denominación que Francisco Pizarro dio a la zona piurana a su llegada en 1532, y que se convertirá, tal y como atestiguó el cronista Pedro Cieza de León, en la primera ciudad fundada en el Perú: "De Tomebamba no hay camino derecho a la costa, sino es para ir a salir a los términos de la ciudad de San Miguel, primera población hecha por los cristianos en el Perú" (134).

Todo ese escenario rememorado por el poeta se completa, por una parte, con la referencia a la iglesia de la Santísima Cruz del Norte ("del camino que divisa a la cruz del Norte"); y, por otra, con las continuas alusiones al mundo rural: en este caso el poema, de corte épico y muy narrativo, ubica su desarrollo en la zona de los Ejidos, tipificada por la fauna y flora rurales (cabras, burros, vegetación característica de la zona, etc.). Asimismo, en la creación de esa idílica atmósfera de recuerdo deviene esencial la relación, de reminiscencia bíblica[2], que el poeta establece entre el color blanco y el espacio descrito. La blancura,

2 Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (1992) ahonda en el análisis de esa relación entre el color blanco y la tradición bíblica: "En el Apocalipsis, [...] Jesús como Juez es presentado con cabellos 'blancos como la blanca lana' y los del Anciano

asociada tradicionalmente a la luz y a la pureza, es uno de los elementos característicos de lo rural, que Martos utiliza no solo a través de referencias directas, sino también mediante insinuaciones veladas o construcciones metonímicas como pueden ser la mención del queso o la leche de cabra.

Enraizado en dichos tópicos está también el poema "Lengash, agua de música y palabras", que desde el propio título nos traslada metafóricamente al río Piura, anteriormente llamado Lengash. De este modo, volvemos a asistir a esa identificación de la infancia con el agua, que se concreta de nuevo mediante la alusión al río: "En el tiempo caliginoso / de aguaceros en las alturas / abajo los niños / íbamos / al cauce vacío / y ayudábamos al agua / que llegaba en hilitos / y se iba secando / mientras avanzaba" (42–43). Sin embargo, tras el tono infantil y lírico que predomina en el poema subyace el relato de una dramática situación: las riadas que la ampliación del caudal del río Piura provocaba en la ciudad: "Venía / cuando quería, / cuando se había terminado / el tiempo exacto / concedido por los augures, / a veces inundaba la ciudad / y la rodeaba como un anillo acuático, / entraba en la Plaza de Armas / y la gente / entraba y salía de cada casa, / llorando, en bote. / Después de muchos días / se retiraba cansado / y entonces nacía pato / en los arenales candentes" (43–44). Hay aquí, por tanto, una visión del agua completamente opuesta a la que veíamos anteriormente. En este caso, el río es caracterizado como un elemento negativo, símbolo de violencia y devastación, que tiene su correspondencia con la imagen de "agua violenta" descrita por Bachelard: "El agua violenta es uno de los primeros esquemas de la cólera universal. Así, no hay epopeya que no tenga una escena de tempestad" (*El agua y los sueños* 266). Con ello, además, se adelanta la preocupación por la relación que el espacio descrito establece ya no solo con el individuo, sino con la totalidad de la sociedad que habita en él, cuestión que configura el eje vertebral de su recuperación de la historia prehispánica y virreinal.

3. Una mirada poética hacia el pasado prehispánico y colonial

La preocupación por el componente social se deriva de la inclinación marxista que, ya desde su juventud, Marco Martos había demostrado, y que se evidencia en composiciones como "Por encargo", "Setiembre Santiago" o "Naranjita". En lo que a la temática del regreso se refiere, el carácter reivindicativo de su poética se hace manifiesto en la veta cronística del autor, apreciable, como ya hemos

---

de los Días son blancos 'como la nieve': La blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una 'voluntad' de acercamiento a ese estado" (101).

mencionado, en la recuperación histórica de otros autores de la década de 1960 tales como Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco, Jorge Enrique Adoum, Pablo Neruda o Ernesto Cardenal.

En el caso de Martos esa temática de retorno al pasado colonial es patente ya desde la aparición de *Casa nuestra*, tal y como se observa en la composición que da nombre al libro: "En veleros, en corceles, con sus lanzas, con sus cascos, / con sus letras no aprendidas al comienzo, / en galeras, llegaban en oleadas / y en la casa que era nuestra, / aquí mismo, nos mandaban. / Ellos eran los reyes, / Ellos tenían las armas. / Y cuando al fin se fueron, / después de muertos, de tiros y tratados, / como herencia nos dejaron, / sangre y cruz, lengua y nada / y la casa dividida / en porciones y cucharas. / Ahora los vecinos, las visitas invitadas, / muertos de hambre, nos reclaman" (26). El empleo del lenguaje bélico ("corceles", "lanzas", "cascos", "galeras", etc.) alude indefectiblemente al escenario violento de la conquista, a lo que es preciso sumar las referencias a la imposición tanto del poder español ("Ellos eran los reyes") como de la lengua y de la religión ("como herencia nos dejaron, / sangre y cruz, lengua y nada"). Hay, además, una clara oposición entre lo español, considerado como ajeno y, por ello, referido a través del empleo de la tercera persona, y lo americano, entendido como lo propio y, por tanto, nombrado mediante el uso de la primera persona.

Asimismo, esa vinculación con lo propio se intensifica con el uso del sustantivo "casa", que también explica de forma clarividente Bachelard: "Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. [...] Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo" (*La poética del espacio* 27–28). En la obra de Martos se observa la consideración de ese espacio íntimo y personal de los nativos, en el que podían desarrollar libremente su cultura, religión y lengua, como lugar invadido por los colonos españoles: "En veleros, en corceles, con sus lanzas, con sus cascos, / con sus letras no aprendidas al comienzo, / en galeras, llegaban en oleadas / y en la casa que era nuestra, / aquí mismo, nos mandaban" (44). Todo ello provoca que en la composición el regreso al pasado colonial se vincule directamente con los sentimientos de dolor y fractura que la colonización española provocó en las sociedades indígenas, hecho que se cristaliza en las remisiones a la sangre o a la "casa dividida / en porciones y cucharas". A propósito de esta última idea, son iluminadoras las siguientes palabras de Camilo Fernández Cozman sobre el poema:

> En el nivel de las estructuras figurativo-simbólicas, está presente la metáfora de la casa como sinónimo del país. La llegada de los españoles dividió la casa y estableció una fragmentación cultural y social. Posteriormente, con la Emancipación, no se solucionó el problema de la escisión y, por lo tanto, continuó como herencia un país profundamente dividido. Hoy reinan el hambre y la miseria en este último, y dicha situación motiva un sentimiento de profunda solidaridad en el locutor, quien se identifica con el sujeto pobre y denuncia la injusticia con el fin de incentivar la actitud crítica en el alocutario e incitarlo a la acción. (130)

Otra composición en la que observamos esa voluntad de Martos por recuperar y reinterpretar el pasado colonial es el texto "Caxamarca", incluido en *Donde no se ama*. El poema nos traslada literariamente a la ciudad de Cajamarca, lugar en el que Francisco Pizarro y Hernando Soto, ambas figuras históricas nombradas en el texto, recluyeron en 1532 a Atahualpa, el último emperador inca, a quien, como sabemos, asesinarían en 1533, tal y como recuerda Martos:

De Cajamarca sé
lo que todos saben:
Allí está todavía Atahualpa
con la mano
En Alto, prometiendo oro,
allí Riquelme
Recibiendo jaque mate,
allí Pizarro
Calma ofreciendo y luego
allí mismo
La sangre de Atahualpa
derramada.
De allí salió enojado
Hernando de Soto
El más tarde Adelantado,
clemente
En perdonar,
hombre de gran juicio
Y cautela.
No conozco la ciudad
Pero la amo:
mis ojos en los tuyos
Caminan
y miran
contentos
esas
calles
soleadas (35).

Asimismo, para posibilitar la recuperación y reactualización histórica, el poeta también se valdrá de otros elementos: en primer lugar, el uso del lenguaje arcaico, apreciable ya en el propio título; en segundo lugar, el empleo de la metáfora del ajedrez, juego que importaron los españoles y que, además, sirve para que Martos dialogue, tal y como explica Fernández Cozman, con la tradición de "Los incas ajedrecistas" de Ricardo Palma:

> Este poema-crónica dialoga no solo con un hecho fundamental en la historia del Perú (la muerte de Atahualpa), sino también con una tradición de Ricardo Palma: "Los incas ajedrecistas". Allí el insigne tradicionista cuenta que Hernando Soto, Juan de Rada, Francisco Chávez, Blas de Atienza y el tesorero Riquelme se reunían para jugar en el tablero en el cuarto que sirvió de prisión a Atahualpa y que este le "sopló" la jugada a Hernando Soto, quien, gracias a ello, hizo jaque mate a Riquelme. Palma cuenta que, para vengarse de Atahualpa, Riquelme votó a favor de la ejecución de este último: fue uno de los trece que suscribieron la sentencia de muerte contra once votos en contra. (Fernández Cozman 132)

La presencia de la temática histórica llegará a su cenit en el apartado "Cuaderno de amor al Perú" en el que, a la ya nombrada referencia a la ciudad virreinal de San Miguel de Tangarará, cabe sumar también los versos finales del citado texto "Luna de Paita": "Inacabable es el día hasta que aparezca la luna / para deambular desde Pueblo Nuevo hasta La Punta / recogiendo brillantes caracoles, / estrellas de mar hieráticas por siempre, / historias de aparecidos, de Francis Drake / y de mujeres. Y mientras el mar se torna / verde y azul, pareciera que este tiempo / suspendido está libre de la muerte" (41). Se observa cómo Martos, a través de la inclusión en el poema del famoso pirata inglés Francis Drake, consigue aludir al período colonial, rememorando las incursiones y saqueos de piratas y corsarios en los territorios americanos.

Asimismo, también existe un interés de Martos por llevar a cabo una recuperación del pasado prehispánico, muy llamativa en la composición "Matacaballo". Cabe destacar en primer lugar la referencia a los orígenes vicús ("Las muchachas / que recogen el pescado / o las que vienen de Piura / tienen genes vicús"), pueblo cuya cultura se desarrolló desde el año 200 a. C. hasta el siglo IX en el territorio que abarca los valles y la costa piuranos. No serán, sin embargo, estas las únicas remisiones a dicho período que encontremos en el texto: "Aquí vine con mi padre / siendo adulto ya, / comimos aquí guitarra, / hablamos de El Chilcal, / del pequeño ídolo negro / de Narihualá / del cementerio de Chusís" (48). La alusión a "El Chilcal" nos conduce directamente al Chilcal de Tacalá, zona del territorio piurano a la que en 1588 se trasladó la ciudad de San Miguel (Villanueva Domínguez, *et al.* 291). A su vez, en los versos llaman la atención las referencias a Narihualá y a Chusís, que en este caso remiten a dos significativos

yacimientos arqueológicos: en primer lugar, Narihualá es el lugar en el que se ubican los principales restos arquitectónicos de la cultura tallán, asentada en los alrededores de Catacaos. En segundo lugar, observamos la referencia al complejo arqueológico de Chusís, situado en la zona de Sechura.

Todas esas referencias a los diversos asentamientos que en su pasado prehispánico tuvo Piura, así como a las distintas civilizaciones y culturas que poblaron el actual territorio peruano, conectan además con la memoria personal del autor, puesto que él mismo afirma en los versos citados haber discurrido sobre la cuestión con su padre. Con todo ello, del mismo modo que antes advertíamos cómo Marco Martos establecía ese nexo entre el presente de la población peruana y sus orígenes prehispánicos, ahora asistimos al modo en el que el poeta traza un vínculo entre dicho pasado precolombino y su propio pasado personal.

4. A modo de conclusión

En la literatura hispanoamericana, la reflexión sobre el presente ligada al pasado marca una línea de continuidad que se desarrolla a lo largo de los siglos. La obra de Marco Martos es un ejemplo paradigmático de dicha reflexión, producida a través de la imbricación entre tiempo, espacio y subjetividad, elemento este último que agrega una dimensión personal a la noción del "regreso" en su obra poética.

Así, por un lado, encontramos la evocación del pasado personal a través del recuerdo de su ciudad natal, Piura, cuya edificación se realiza a través de referencias al paisaje y al medio natural que, además de entroncar con la línea clásica de tópicos como el *beautus ille* o el *locus amoenus*, sirven al poeta para contraponer la imagen cálida de Piura a la vertiginosidad de la urbe limeña, el espacio en el que se ubica el presente del autor. Por otro lado, existe también una necesidad de regreso al pasado colectivo, esto es, de recuperación de la historia peruana. Esa recuperación de los períodos precolombino y virreinal tiene como objetivo la revisión y reinterpretación de los hechos históricos con el fin de ofrecer una versión crítica de la conquista, con la que Martos trata de reivindicar y penetrar en los orígenes prehispánicos de la actual nación peruana.

En síntesis, el recorrido del poeta por diversos lugares de la topografía peruana constituye, más que un simple periplo por una parte de la geografía del país, un viaje por su subjetividad más íntima. En ese mapa sentimental, en el que otorga una ubicación privilegiada a lugares como Lima, Piura, Cajamarca o San Miguel de Tangarará, Marco Martos construye la noción de regreso en dos dimensiones, a través de un puente que comunica ambos planos, temporal

y espacial, consiguiendo con ello llevar a cabo una recuperación de la memoria, tanto personal como colectiva, que se hace posible gracias al nexo de lo poético y, más aún, gracias al hilo de lo vivido.

Obras citadas

ALEMANY BAY, Carmen. "De los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso a los *Comentarios reales* de Antonio Cisneros". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 43, 85 (2017): 469–482.

ARETA MARIGÓ, Gema. "Las palabras de la tribu en su dicción azul: muestra de Arte Rupestre". *Homenaje biblioteca del Mar. Marco Martos: obra reunida*, Tomo V. Ed. Gladys Flores Heredia. Lima: Editorial San Marcos, 2012: 67–84.

BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 2003 (1ª ed. 1942).

---. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000 (1ª ed. 1957).

BAILLY, Antoine S. *La percepción del espacio urbano*. Trad. de Jesús J. Oya. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Loca, 1978.

CEVALLOS, Leonidas. *Los nuevos: Cisneros, Henderson, Hinostroza, Lauer, Martos, Ortega*. Lima: Editorial Universitaria, 1967.

CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Selección, prólogo y notas de Franklin Pease G. Y. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005 (1.ª ed. 1553).

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1992 (1.ª ed. 1958).

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. "El poema-crónica en la obra de Marco Martos". *Homenaje biblioteca del Mar. Marco Martos: obra reunida*, Tomo V. Ed. Gladys Flores Heredia. Lima: Editorial San Marcos, 2012: 127–135.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Mª Jesús. "Geografía Humanística". *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, Vol. 2. Coord. José María Nieto Ibáñez. Universidad de León: Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2003: 995–1002.

JURADO PÁRRAGA, Raúl. "Invitación y elogio de la prima casa de poesía de Marco Martos". *Homenaje biblioteca del Mar. Marco Martos: obra reunida*, Tomo V. Ed. Gladys Flores Heredia. Lima: Editorial San Marcos, 2012: 35–41.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos. "El infierno Donde no se ama". *Homenaje biblioteca del Mar. Marco Martos: obra reunida*, Tomo V. Ed. Gladys Flores Heredia. Lima: Editorial San Marcos, 2012: 99–112.

MARTOS, Marco. *Cabellera de Berenice*. Lima: Editorial Caja negra, 2014 (1.ª ed. 1990).

---. *Casa nuestra*. Lima: Colónida, 2020 (1.ª ed. 1965).

---. *Donde no se ama*. Lima: Milla Bartes, 1974.

RODRÍGUEZ PALACIOS, Raúl. *Historia de la República del Perú (1933–2000)*, Tomo XVIII. Lima: El Comercio, 2005.

Villanueva Domínguez, Luis de, Fernando Vela Cossío, Alfonso Navarro Guzmán y David Rivera Gámez. "La ciudad de Piura, primera fundación española en el Perú". *Revista Española de Antropología Americana* 32 (2002): 267–294.