

Carlos López Degregori

Marco Martos:

El infierno donde no se ama

Una poesía del tiempo entre las piedras calcinadas

En 1967 apareció *Los nuevos*¹, la legendaria antología de Leonidas Cevallos que recogía los poemas, declaraciones y testimonios de seis poetas que por esos años se iniciaban en el camino de la poesía. Visto con la distancia temporal suficiente, hoy es factible afirmar que el libro de Cevallos buscaba un diálogo con los lectores del futuro al inclinarse en su selección por las propuestas más radicales que entonces exploraban los jóvenes del sesenta. Igualmente, Alberto Escobar abría el segundo tomo de su famosa *Antología de la poesía peruana*² con el núcleo de poetas que habían empezado a publicar en

1 Cevallos, Leonidas. *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, 1967.

2 Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. Lima: Peisa, 1973.

esos años. Esa decisión no era producto del azar. Obedecía a un proceso iniciado con los fundadores de la tradición contemporánea en nuestra poesía (Eguren, Vallejo, Adán) y enriquecido con la obra de muchos otros poetas pertenecientes a la vanguardia, la posvanguardia y la denominada generación del 50. Escobar explicaba que con los poetas del sesenta se inicia en nuestra poesía una nueva etapa que supone la reformulación crítica de nuestra tradición y que cuestiona toda actitud creadora que simplemente prolongue los logros y tendencias anteriores. Hay consenso al señalar los aportes que terminaron por moldear la identidad de la denominada generación del 60: el coloquialismo, la ironía, la narratividad, la apertura a otros referentes culturales (la poesía anglosajona, sobre todo, incorporando registros distintos a los españoles y franceses dominantes durante la primera mitad del siglo XX), la utilización de distintos discursos o niveles de habla en el poema, la fusión de lo histórico social y las experiencias individuales³.

Han transcurrido más de treinta años y las promesas de esos jóvenes autores se han transformado, para algunos de ellos, en inobjetable logros. Dos años antes de su inclusión en *Los nuevos*, Marco Martos había publicado en 1965 su primer libro. *Casa nuestra*⁴ inaugura una propuesta singular que siempre ha sido consecuente consigo misma y afirma además ese sutil equilibrio que ha caracterizado al autor entre la fide-

3 Para una revisión de los orígenes de la generación del sesenta y de las distintas poéticas que coexistieron en esos años puede revisarse: López Degregori, Carlos y Edgar O'Hara. *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. Lima: Universidad de Lima, 1998.

4 La obra de Martos está conformada por los siguientes volúmenes: *Casa nuestra* (Lima: Ediciones de La Rama Florida y Biblioteca Universitaria, 1965); *Cuaderno de quejas y contentamientos* (Lima: Milla Batres, 1969); *Donde no se ama* (Lima: Milla Batres, 1974); *Carpe diem* (Lima: Editorial Harauí, 1979); *El silbo de los aires amorosos* (Lima, Industrial Gráfica,

lidad a la tradición de su lengua y la renovación. En efecto, a diferencia de otros compañeros de generación –como Hinos-troza, Cisneros o Hernández, por ejemplo– Martos desarrolló su propuesta apoyándose en las fuentes de la lírica hispánica, pero la actualizó a través del filtro de la ironía, el prosaísmo y la cotidianidad⁵. Esta conciencia heterodoxa es evidente en los poemas “Oficio”, “Fábula” o “Contra critias”, que van a sustentar *metapoéticamente* toda la producción del autor hasta 1973. La materia de ellos es el canto que perdió sus poderes *encan-tatorios* y elevados hasta ser el sonido seco de una “cigarra moderna”. La connotación de la gratuidad del canto de la cigarra que aparece vinculado a la función del poeta, y al lugar social de la poesía, se superpone a un decir duro y desencantado que ya no halla los “sueños” ni los “cuentos antiguos”, pero es adecuado para poetizar con acritud una “casa” que es al mismo tiempo el ámbito doméstico y la ciudad. Esta poesía testimonial, antiheroica, sarcástica, que guarda, por cierto, afinidades con la “antipoesía”, cultivada en Latinoamérica por esos años, va a encontrar una más compleja expresión en

1981); *Cabellera de Berenice* (Lima: Seglusa Editores/Colmillo Blanco, 1994); *Leve reino. Obra poética 1965-1996* (Lima: Peisa, 1996); *El mar de las tinieblas* (Lima, El Caballo Rojo Ediciones, 1999).

- 5 Es interesante observar que las declaraciones de Martos son extremadamente lacónicas si las comparamos con las de los otros poetas antologados. Su parquedad es su distancia y –¿por qué no?– su soledad y enclaustramiento, que son las marcas que definen al yo poético de *Casa nuestra*. Igualmente, es elocuente su filiación literaria en 1967, cuando también marca distancias con sus compañeros de generación: “Me han vinculado con Carlos Germán Belli y Nicanor Parra. Prefiero darle vuelta a la pregunta y mencionar los poetas que me gustan más: Quevedo, Salinas, Hernández, Dylan Thomas, Brecht, Parra. Añádase en el mismo nivel a los escritores franceses del siglo XIX: Balzac, Stendhal, Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, Nerval”.

Cuaderno de quejas y contentamientos, aparecido en 1969, y *Donde no se ama*, publicado en 1974. Basta detenerse, por ejemplo, en “Poema”, del primero de estos libros, para hallar las claves formales de una actitud que asume críticamente el legado de la modernidad y aspira a situarse en un calcinado aquí y ahora “dando vueltas alrededor de lo concreto”:

No es la hora de Rimbaud, no es su hora.
Busquemos lo maravilloso
dando vueltas alrededor de lo concreto
las piedras calcinadas pisemos:
una mesa es una mesa,
una alta torre, si es iglesia, tiene campanario,
las naranjas amarillean en los naranjales
y un olmo no da peras,
salvo en los sueños de misticismo erróneo.
Rimbaud sí era un místico;
hermosísimo su camino,
árbol de triunfo silente su pereza,
árbol también su voluntad.
¡Qué manera de volar!
¡Y cómo rampan ahora tras su huella!
Tan diminutos son, que el gusano
amplio tórax tiene, poderoso es, veloz ciempiés.
Uno que otro individuo se empina sobre la sombra,
y en la punta del sueño y la locura,
por seguir a Rimbaud,
es rápidamente fusilado.
Claro, eso no debe asustarnos,
pero otro es el camino.
Definitivamente otro⁶.

6 Martos, Marco. “Poema”. *Leve reino. Obra poética 1965-1996*. Op. cit., p. 63.

Con *Carpe diem* (1979) y *El silbo de los aires amorosos* (1981) la poesía de Martos cambia de dirección y logra con *Cabellera de Berenice* (1990), los últimos poemas de *Leve reino* (1996) y *El mar de las tinieblas* (1999) entregar sus mejores y más maduros hallazgos. No es correcto hablar de una ruptura sino de una depuración que va prescindiendo del afán sociológico y testimonial, y que se preocupa cada vez más por desvelar el misterio de la cotidianidad y revelar el instante. Estas modificaciones pueden percibirse en la temática: el interés de Martos se vuelca hacia lo amoroso, sin ignorar que varios de los poemas se sitúan en el dolor del país, en el lar nativo y los ancestros, en la sensualidad árabe y oriental, en la soledad y las profundidades del proceso creativo y la escritura. Este nuevo decir halla su sosiego y plenitud en *El mar de las tinieblas*, libro que conjuga las formas clásicas o libres y que justifica todo un camino de poesía.

Igualmente el desencanto de sus tres primeros libros tiende a desaparecer y la ironía corrosiva es reemplazada por un decir sereno y transparente que, haciendo eco de la máxima de Machado, quiere ser palabra en el tiempo o revelación trascendente de la cotidianidad que nos envuelve. Casi podría decirse que los tiempos sociales e históricos que primaban en varios poemas de sus tres primeros libros se van adelgazando hasta volverse un tiempo interior y profundo en el misterio del instante. Es significativo, por ello, que Martos ofrezca en sus poemas el dinamismo y transcurrir del ahora y no estados inmóviles de una poética consciente de su temporalidad, pero que es capaz, también, de perennizar nuestra experiencia a pesar de su precaria condición humana.

La casa del exiliado

En el prefacio a la segunda edición de *Casa nuestra*, redactado en mayo de 1992, Marco Martos explicaba que esos poemas escritos entre 1962 y 1965 revelaban “un desgarrón afectivo”. Ese malestar tenía, por cierto, un origen vinculado al profundo desarraigo de un inmigrante provinciano en la capital, y “al desacomodo con el mundo circundante de un individuo, que en medio de las esperanzas colectivas de otros, no tiene ninguna certeza, salvo la intuición de que está radicalmente solo”⁷.

Ese es el habitante que va a ocupar una “casa”, que en los distintos poemas del libro va adquiriendo diversas significaciones. Es, en primer lugar, el “Perú dividido”, como lo muestra esa apretada síntesis de nuestra historia recogida en el poema que da título a la obra. Pero es también el entorno de una ciudad que en sus calles, plazas y trayectos va revelando un mundo hostil y ajeno; es finalmente el encierro doméstico y personal visto desde una cotidianidad perturbadora. Y es desde esta “casa” múltiple que surge la escritura confundiéndose con ella.

La teoría literaria reconoce que el yo poético es una instancia ficcional más, dentro de la realidad verbal que es el poema. Existen desde luego múltiples conexiones y relaciones entre el autor empírico que escribe y la voz que termina ori-ficándose e independizándose. Probablemente, es Fernando Pessoa quien expresó en pocas palabras esta cualidad de la poesía, y la literatura en general, mejor que innumerables páginas de teoría literaria:

7 Martos, Marco. Prefacio a *Casa nuestra*. Lima: Editorial Grano de Arena, 1993.

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
Que hasta finge ser dolor
El dolor que en verdad siente.

Y quienes leen lo que escribe
En el dolor leído sienten
No los dos que el poeta vive
Más solo aquel que no tienen⁸.

La cita de “Autopsicografía”, el famoso poema de Pessoa, demuestra la naturaleza ficcional de las emociones, estados, acciones, descripciones y entidades representadas en el poema, y de la voz que las enuncia y las sostiene. Pero quiero extraer de esta cita un aspecto adicional para entender la propuesta de *Casa nuestra*. Me refiero a la actitud de fingimiento o simulación. El yo poético que ofrece los poemas de este libro está marcado, como lo explicaba Martos, por el extrañamiento y la soledad. Los poemas articulan la peripecia de un inmigrante provinciano, es cierto, pero desde la óptica de uno peculiar que observa el entorno con un cristal culto, y al mismo tiempo irónico y amargo. Los textos van simulando o fingiendo así diversas y opuestas actitudes ante la experiencia urbana que sólo 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 extraviada en la provincia y la memoria.

8 Pessoa, Fernando. “Autopsicografía”. *Poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Serán estas simulaciones las máscaras y disfraces que utiliza el autor para neutralizar la imposible identificación con una historia y una ciudad excluyente y terrible. Ese es el paisaje que muestra el poema “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.

Ese “desprecio por las gentes de otros lares” es el que ensimisma y recluye al narrador del poema en las barreras de sus propios textos. Así puede entenderse la ambivalencia permanente que marca la mirada y la actitud del yo poético, el tumulto de emociones encontradas que lo martirizan y confunden, y que sólo acrecientan su exclusión. El enfrentamiento presenta así una doble dimensión: una primera abierta al entorno hostil de la ciudad, y la segunda encerrada en los reductos de la intimidad y la conciencia. En “Torre de marfil”, por ejemplo, se observa con distancia e ironía el rito dominical de los provincianos que en los parques y plazas tratan de ocupar un espacio público que no les pertenece. Y lo que es más importante, se contrapone esa observación al insensible trabajo solitario de la escritura, y al compromiso y función social de la poesía:

Torre de marfil.
Me encierro en el silencio
o en los amores primaverales.

Soy un egoísta
y me da vergüenza confesarlo.

No puedo cantar al pueblo.
Los domingos siento náuseas
en la plaza.
Me repelen
las faldas de colorines,
las butifarras, los anticuchos,
las glorias nacionales.

Soy un egoísta
y puedo suicidarme.

No he leído a Sartre.

El poema, desde la ironía equívoca del título, contiene su autoajusticiamiento y negación. Lejos de los antiguos habitantes de la ciudad e igualmente incapaz de reconocerse en los inmigrantes, el yo poético halla en el desarraigo e incertidumbre su única explicación. Surge así el otro campo semántico que es fundamental en el libro y en toda la primera etapa de la poesía de Martos; me refiero al conflicto ético que está en la justificación del arte y la creación poética, oscilando entre los problemas personales y colectivos. El lugar del yo poético, como puede observarse, es el del extrañamiento y la autopunición que mina la autoridad de su propia voz hasta tornarla un discurso trivial y desacralizado.

La ciudad donde no se ama

En 1969, cuatro años después de la aparición de *Casa nuestra*, Martos publicó *Cuaderno de quejas y contentamientos* y, en 1974, *Donde no se ama*. Ambos libros guardan similitudes y suponen un paso adelante en el proyecto poético de su autor, en tanto muestran el afianzamiento del lenguaje y la limpieza de las irregularidades y desajustes expresivos de *Casa nuestra*. De otro lado, el desconcierto que caracterizaba la actitud del yo poético venido de la provincia cede, en estos libros, ante la presencia de una voz crispada y agresiva ya plenamente instalada en la ciudad de Lima⁹.

“El infierno es el lugar donde no se ama”. Estas palabras de Teresa de Ávila le ofrecen el título al libro de Martos, que profundiza y culmina su reflexión sobre una ciudad cruel, insensible, infernal en los rostros y relaciones que ofrece, esquivada. Lima es pues el infierno, y este reconocimiento va de la mano con el otro epígrafe del libro que pertenece a Baudelaire, el poeta que encarna esa visión ambivalente de la sociedad y ciudad modernas en una compleja actitud de atracción-repulsión. Para Baudelaire, como bien explica Friedrich en su clásico estudio sobre los poetas de la modernidad, la ciudad es el

9 Martos es consciente de este adelanto. Refiriéndose a *Cuaderno de quejas y contentamientos* le explica a Roland Forgues: “Lo escribí de 1965 a 1969. Este libro es el que más me ha caracterizado frente a los demás. Cuando se refieren a mí siempre lo señalan porque allí hay un poco más de experiencia, un poco más de oficio”. Añade más adelante que es un libro “muy demente y con mucha experiencia colectiva” y que explora la contradicción entre “el problema personal y colectivo de la poesía de los años 60”. Forgues, Roland. “Marco Martos. Confianza en la palabra cotidiana”. *Palabra viva*. Tomo II. Poetas. Lima: Studium, 1988. Estos juicios pueden aplicarse igualmente a *Donde no se ama*.

espacio negativo sin verdor, “con toda su fealdad, su asfalto, su iluminación artificial, sus desfiladeros de piedra, sus pecados, su desolación en medio del bullicio humano”¹⁰. El discurso poético brota entonces desde la soledad, extrañeza y sufrimiento de ese yo perdido en los grandes espacios colectivos, pero consciente al mismo tiempo de que ese nuevo reino no natural que el progreso y la civilización le han entregado es el único lugar que le queda para habitar. Una postura semejante puede hallarse en los poemas de Martos. Su actitud sigue siendo la del inmigrante venido de una pequeña ciudad costeña que cuida y preserva en la memoria el espacio perdido. Su signo es el del exilio en esa nueva ciudad gigante, informe e infernal que ahora habita. El enfrentamiento de Martos es, sin embargo, casi silencioso y sentido principalmente como una lucha interior. El lector puede revisar casi todos los poemas de este libro y, al margen de unas pocas referencias generales a Lima o a sus espacios públicos, no va a encontrar una topografía minuciosa o un prolijo registro exterior, como sí, por los mismos años, en la poesía urbana de la generación del setenta¹¹. Es, pues, una ciudad soterrada, casi una niebla; una atmósfera o un ruido que envuelve al yo poético e impregna su conciencia e inconsciencia, sus sueños y vigiliass, sus experiencias, recuerdos, anhelos, expectativas. No hay mejor imagen para esta omnipresencia velada de la ciudad que la “biela” zumbando como un ruido continuo e implacable en el poema “Leteo”, o esa voz cíclica y polisémica del poema “Tu voz”, que suena desde las primeras

10 Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Pueden revisarse las pp. 47-77, en las que Friedrich revisa el lugar de Baudelaire como poeta de la modernidad.

11 El presente trabajo forma parte de una investigación mayor, que incluye un capítulo sobre la poesía de Jorge Pimentel.

luces del amanecer hasta la noche para recomenzar infatigable. En ambos poemas, el ruido-voz se confunde con la escritura que fluye en ese infierno enlazando los espacios íntimos y colectivos¹². Veamos el poema “Descripción” que muestra este mecanismo:

En el centro de la habitación
una obvia fosforescencia nocturna
irradia calor.

Por la ventana
que da a la cochera sin techo
entra el viento del mar.
En la mugrienta pared,
mirando

a la izquierda,
pegados
con goma blanca, algunos
afiches denuncian el plano
y la pena de quien vive
prisionero de la muy
querida ciudad.

Hay
desorden en las pilas
de libros, en el suelo
colillas, revistas,
papel celofán.

12 El ruido es también el rumor constante de la ciudad y la “biela” puede ser leída como la permanente interferencia del infierno doméstico. No sería forzado encontrar analogías entre los poemas “Casti connubi” de *Cuadernos de quejas y contentamientos* y “Leteo” de *Donde no se ama*. En todo caso, estos tres poemas muestran las equivalencias infernales que va tejiendo Martos entre el espacio de la intimidad.

Algo
parece colchón.
Albina
sábana, reverso algo
parece.
Un perro
famélico duerme
con un libro
en la mano.

El poema genera un flujo que va de la intimidad de la habitación a la ciudad que la rodea y aprisiona. Está en primer término el lugar o círculo del yo encerrado en sí mismo y marcado por la crispación, el desajuste, y el enrarecimiento mórbido y claustrofóbico. Ese círculo genera o duplica resonancias similares en el plano doméstico y cotidiano, es decir, la casa, que a su vez reproduce las mismas sensaciones de ese espacio mayor que es la ciudad. Se trata de un mecanismo de cajas chinas que van guardando y amplificando un significado similar. Es un dinamismo que revela esa igualdad final entre el espacio íntimo y el colectivo y que podría representarse de la siguiente manera:

CABEZA = CASA = CIUDAD

El desorden y el dolor de la ciudad se continúan en la casa y se repiten en los pensamientos y emociones que alberga el yo en su interior. Los tres lugares son el mismo y único lugar. Esa interiorización de la experiencia urbana va endureciendo, abismando y exiliando cada vez más a ese inmigrante-personaje-escritor que habita los poemas. Al respecto, es crucial el texto “Delirio de agosto”, en el que aparece un yo poético con una experiencia significativa en la ciudad, y que puede iniciar en ese “infierno” a la muchacha inmigrante e

inexperta venida de lejos. El poema desarrolla en su doble estructura un recorrido espacial y un diálogo amoroso. En ambos, la voz poética –oculta tras la máscara de un irónico Virgilio– va guiando por las calles y plazas de una ciudad que alguna vez fue “Lima, la dorada” a una muchacha de amplia sonrisa y vestido azul¹³. Sin embargo lo fundamental en el texto es el flujo de lo exterior a lo interior: el poema va proyectando ese espacio externo visto a través de los ojos de la pareja de paseantes, y conjurado por la voz del hablante, a la intimidad y al pozo de los propios sentimientos y emociones. Las calles y pasos se van desvaneciendo en su materialidad hasta confundir ese infierno urbano y colectivo con el personal, que en un juego de espejos repite hasta el infinito la vida nefasta en la ciudad, de la que ya no se puede huir. Esa es la dinámica del libro y la experiencia que el yo poético adquirió en sus años limeños:

Y si
en otra ciudad nos encontráramos,
tendría
también su damero de Pizarro,
sería
también la horrible, la maldita,
la verde de desfiles, la indiferente
ciudad que no sé por qué diablos
queremos tanto.

13 Es interesante observar que este poema genera intertextualidades con la “Rita de junco y capulí” de Vallejo. Este poema contrapone la inocencia, la vida y la limpieza de la provincia a la asfixia de la ciudad cruel y laberíntica: “Bizancio”.

Y si tuvieras otro nombre,
otra palabra, otra figura,

serías

de todos modos la niña linda
de vestido azul, la sonrisa,
la sonrisa que ahora amo.

Y si

camináramos juntos, algún can
mordería sus talones, y si por salvarte
te llevare a un rellano, en llegando
como dicen, estaríamos maldiciendo
como ahora lo hago,

maldiciendo,

borbotando, escupiendo, insultando:
al puro infierno, de otro modo
habríamos llegado.

El infierno lo llevo dentro,
soy zurdo, niña, no siniestro.

O al revés, como tú quieras.

La ciudad es inseparable del yo poético y ha terminado convertida en su carne, su respiración, sus sueños y en la misma consistencia terrible de cada uno de los signos que febrilmente escribe. Pero a todo “infierno” se le opone un “paraíso”, y éste es la otra *casa* que reclama el libro: limpia, diáfana, habitable, verdaderamente *nuestra*. En la tradición del tópico del *Beatus ille*, y su reformulación en la poesía clásica española, Martos halla ese espacio en la provincia, la infancia y el círculo familiar. Allí están los referentes de la auténtica patria del ser humano; su aroma y protección preservan ese espacio natural e inocente. A diferencia de la propuesta de Pablo Guevara que plantea en su visión de la ciudad y la historia peruana una lucha

irreconciliable entre dos centros representados por Lima y el Cuzco, Martos traslada el conflicto al ámbito íntimo a través de la nostalgia y la memoria¹⁴. En este sentido es congruente que la ciudad de Lima se vaya desvaneciendo a partir de *Carpe diem* para casi desaparecer en los libros posteriores, y que en ellos cobre cada vez mayor importancia en un gran relato memorioso la recuperación de las raíces y la fuerza de la intimidad. La ciudad es el espacio infernal ya conjurado y no hace falta seguirla enunciando¹⁵. Esa es la “declaración” que se ofrece en “Cuaderno”, de *Cabellera de Berenice*, y que puede resumirse en el poema “El Perú”:

No es éste tu país
porque conozcas sus linderos,
ni por el idioma común,
ni por los nombres de los muertos.
Es éste tu país,
porque si tuvieras que hacerlo,
lo elegirías de nuevo
para construir aquí
todos tus sueños.

14 En una entrevista concedida a Pedro Escribano se refiere explícitamente al paraíso perdido de la infancia. Después de señalar que el hogar, la niñez y los recuerdos de familia son temas siempre presentes en su poesía, Martos explica que ella es el lugar de los grandes descubrimientos: “Hay algo de esa época que llevan los científicos y los artistas durante toda su vida, es el sentido de la curiosidad por lo nuevo, el asombro frente al mundo. Pero también, como dice Sábato, la infancia es la patria de la cual nos han desterrado”. Escribano, Pedro. “Marco Martos. Quejas y bienestares”. Entrevista. *La República*. Lima, domingo 12 de enero de 1997.

15 Un solitario poema, “Diatriba y amor a Lima”, de *El mar de las tinieblas* regresa a esa actitud de rechazo y atracción por la ciudad. El yo poético describe Lima como una ciudad fantasmal, horrisona, decadente,

Estos versos cierran la sección “Cuaderno de amor al Perú” que recoge una serie de poemas (“Playa grande”, “San Miguel de Piura”, “Luna de Paita”, “Lengash, agua de música y palabras”, “Matacaballo”, “Aire de Sechura”, “Fotografía”, “Manuel U” y “Retablo”) dedicados todos ellos a la reconstrucción de una épica infantil y provinciana. Es de ella que fluye el amor que riega la tierra del verdadero país. Un país que vive en el poema y en el que no puede seguir existiendo la ciudad infernal en la que no se ama. Los “sueños” del poema reúnen, así, el tiempo sin tiempo de la inocencia con el futuro de la solidaridad, que es simultáneamente el pasado original que conservamos. Esa es la verdadera “casa” con la que sueñan estos poemas.

mezquina. “Pero aún así la queremos / como al pariente baldado / al que se protege / con la secreta esperanza / de un día curarlo / para siempre. / Tiene sus misterios / escondidos lugares / que son verdaderos oasis / para el viandante fatigado. / Y hay amigos, amigos de verdad / en medio de la marea vocinglera. / Y puedes encontrar amor, / Diógenes, si lo buscas / con tu linterna”. Como puede observarse, la ciudad contiene aún la semilla de salvación que aparece vinculada al espacio de la intimidad y cercanía a las personas queridas. Los vínculos con la patria verdadera son evidentes.

Es interesante, igualmente, una observación de Dionisio Cañas referida a la actitud de Baudelaire ante la ciudad y el mundo industrial. El poeta francés, explica, muestra un estado de alerta permanente que supone una crítica despiadada del entorno, pero también una fuerza para “preservar como algo precioso, inamovible e intocable, su experiencia interior. Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los poetas hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994.

Bibliografía

Cañas, Dionisio

El poeta y la ciudad. Nueva York y los poetas hispanos. Madrid: Cátedra, 1994.

Cevallos, Leonidas

Los nuevos. Lima: Editorial Universitaria, 1967.

Escobar, Alberto

Antología de la poesía peruana. Lima: Peisa, 1973.

Escribano, Pedro

“Marco Martos. Quejas y bienestares”. Entrevista de Pedro Escribano. *La República*. Lima, domingo 12 de enero de 1997.

Forgues, Roland

Palabra viva. Tomo II. Poetas. Lima: Studium, 1988.

Friedrich, Hugo

Estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1974.

López Degregori, Carlos y Edgar O'Hara

Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra. Lima: Universidad de Lima, 1998.

- Martos, Marco *Casa nuestra*. Lima: Ediciones de La Rama Florida y Biblioteca Universitaria, 1965.
- . *Cuaderno de quejas y contentamientos*. Lima: Milla Batres, 1969.
- . *Donde no se ama*. Lima: Milla Batres, 1974.
- . *Carpe diem*. Lima: Editorial Harauí, 1979.
- . *El silbo de los aires amorosos*. Lima: Industrial Gráfica, 1981.
- . *Cabellera de Berenice*. Lima: Seglusa Editores/Colmillo Blanco, 1994.
- . *Leve reino. Obra poética 1965-1996*. Lima: Peisa, 1996.
- . *El mar de las tinieblas*. Lima: El Caballo Rojo Ediciones, 1999.
- Pessoa, Fernando *Poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.