



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Belli, C. (1980). *La poesía de Oquendo de Amat* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

La poesía de Oquendo de Amat

Autor:

Carlos Germán Belli de la Torre

Año:

1980

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Doctorado

**Palabras
claves:**

Carlos Belli, Oquendo de Amat, poesía vanguardista peruana, conciencia vanguardista, poesía visual.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Belli, C. (1980). *La poesía de Oquendo de Amat* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La tesis se propone ofrecer una interpretación literaria del corpus poético del peruano Carlos Oquendo de Amat. Se destaca la relevancia del autor como representante del vanguardismo hispanoamericano, a pesar de su corto periodo de vida y la breve cantidad de poemas que publicó. El concretismo, la obsesión futurista, los mecanismos surrealistas de escritura son algunos de los rasgos más importantes de *Cinco metros de poemas*, el único poemario de Oquendo de Amat. Sabiendo esto, el tesista se dispone a analizar la significación de estos elementos para construirle una exégesis temático-formal.

Palabras Clave: Carlos Belli, Oquendo de Amat, poesía vanguardista peruana, conciencia vanguardista, poesía visual.

0008

5/1/0/8

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Programa Académico de Literatura



**Tesis para optar el Grado de
Doctor en Letras**

Especialidad: Literatura

Carlos Germán Belli de la Torre

Lima, 1980



LA POESIA DE OQUENDO DE AMAT

INDICE

Introducción

Capítulo I - Situaciones

- 1.- Oquendo de Amat y la vanguardia latinoamericana
- 2.- La conciencia vanguardista
- 3.- Sinopsis de la poesía visual
- 4.- Situaciones y deslindes

Capítulo II - Claves temáticas

- 1.- En un comienzo la ternura
- 2.- Cosmopolitismo y bucolismo
- 3.- Nostalgia de la niñez

Capítulo III - Características formales

- 1.- El libro como objeto estético
- 2.- Algo sobre el blanco de la página
- 3.- Homenaje al espacio
- 4.- Recursos visuales
- 5.- El uso de la imagen

Conclusiones



Avant cinq ans on écrira des poèmes ciné-
matographiques: 150 mètres et 100 images en
chapelet sur un fil que suivra l'intelligen-
ce.

Jean Epstein



INTRODUCCION

Cuando menos se pensaba, en los años recientes, se ha vuelto a hablar con insistencia de la vida y obra de Carlos Oquendo de Amat. En un primer momento, el discurso de Mario Vargas Llosa en Caracas en 1967 al recibir el premio Gallejos, en que recuerda la lealtad de Oquendo de Amat a su destino de escritor; más adelante, una reedición de sus poemas, artículos diversos sobre él, e inclusive todo un libro escrito por Carlos Meneses, en que éste con raro ahínco reconstruye la borrosa biografía del poeta y de paso logra ubicar definitivamente su tumba en un cementerio de Castilla en España.

No cabe duda que son a veces inexplicables las causas que provocan el renacimiento de una moda literaria del pasado o de algún escritor sumido en el olvido, o en fin el interés por alguna expresión cultural de una región remota. ¿Por qué la presencia del arte africano entre los cubistas, o la relectura o aún la imitación de Góngora por los poetas españoles del 27?. Más allá, por cierto, de los inherentes valores que justifican el aprecio o la revaloración, hay siempre razones, recónditas e inusitadas, que desencadenan las cosas, y que nos obligan a ramificarnos, para rastrear el cómo y el porqué de las devociones generacionales.

Oquendo de Amat es autor de una obra sumamente breve -unos 22 poemas en total-, y su vida fue igualmente corta: nació en Puno en 1905 y murió en 1936 en los días de la Guerra Civil española. Pero pese a todo ello viene ganando sus mejores batallas literarias ya muerto, al igual que su contemporáneo Vallejo. Si su legendaria vida provocó inicialmente el redescubrimiento, en realidad después ha sido su propia obra la que ha desatado esta especie de escalada en el ámbito local. Maquinalmente se comienza a escribir sobre él, y repentinamente lo tenemos reubicado, al igual que cualquier novísimo que se incorpora con su coqueluche congénita, como se.../



denomina en estos días la rebeldía juvenil.

Ante este súbito interés por Oquendo de Amat, los más exigentes dirán tal vez que no es para tanto; en efecto, hay en 5 metros de poemas -su único libro- piezas no consumadas, con lastres de época y defectos gramaticales. Sin embargo, son minucias al final de cuentas, cuando comienzan a intervenir razones de mayor peso, que impulsan decididamente la aproximación a esa curiosa escritura. Es el llamado aire de tiempo, que circula incesante, y que va despertando las nuevas preferencias, moldeando los espíritus de los recién llegados, y orientando imperceptiblemente los estilos artísticos. Por ello podría decirse que la actualización oquendiana en el fondo es una secuela del movimiento concretista, que paulatinamente ha dejado de ser una moda internacional clandestina, para conquistar abiertamente adeptos entre los más jóvenes e influir de algún modo en ciertos escritores mayores.

Pero puntualicemos: 5 metros de poemas es una suerte de libro-acordeón escrito en los años veinte, concebido como un volumen en todo el sentido del término, cuyas páginas se despliegan en forma de cinta cinematográfica, y donde la especial disposición de los versos y el uso del espacio tienen un rol predominante. Allí, en muchos de los textos, lo legible cede el paso a lo visible, bajo el impulso de un profundo espíritu cinético, que se aprecia desde la singular forma del libro hasta la manera de presentar algunos poemas que se desarrollan a lo largo de dos páginas, como si fueran minúsculos filmes proyectados sobre un ecran.

Por otra parte, el nacimiento del concretismo es una clara muestra del mentado aire de tiempo: aparece en Brasil y Suiza, sí; pero luego ambas experiencias convergen, constituyéndose en una matriz generadora, que se expande por diversos continentes y se proyecta en audaces modalidades. Su punto de partida, son los atisbos de grafismo registrados antes, que habían sido desatendidos por la gran exploración del subconsciente y los sueños mediante la escritura automática



En suma, los concretistas aspiran por sobre todo a que el poema sea fundamentalmente un objeto estético visual, o sea lo visible sobrepujando lo legible, como ocurre en muchos pasajes de 5 metros de poemas.

Oquendo de Amat es un exponente típico de la primera vanguardia hispanoamericana, con una sorprendente conciencia de las dos vertientes que, andando el tiempo, caracterizarán la revolución poética moderna: por un lado, un predominante ejercicio de lo visual por medio de la palabra, y, de otro, tempranas connotaciones de un consciente surrealismo. En consecuencia, como apreciamos, lo primero es el nexo que lo vincula con los actuales concretistas, y además le otorga una perspectiva de escritor coetáneo. Pero no olvidemos que aquello que es una razón de vigencia, años atrás, si mal no recordamos, resultaba más bien para los antropólogos y críticos locales la nota negra oquendiana, aduciendo que la estructura de su libro y la tipografía respondían a caprichos juguetones del autor, y por lo tanto eran elementos gratuitos de su estilo.

Probablemente, Oquendo de Amat tomó conciencia de la modernidad gracias al ultraísmo español -escuela que amalgamó en su seno las otras tendencias vanguardistas-, cuyas revistas, manifiestos y poemas circulaban entre nosotros; por esa vía indirecta, los concretistas coincidirán con él, tres décadas después, al retomar y profundizar los procedimientos dadaístas y futuristas, llevándolos hasta las últimas consecuencias. Finalmente hay una obvia conclusión que no se puede dejar en el tintero: quien por estas latitudes opte por escribir sus composiciones en forma silueteada, o más aún por diseminar lisa y llanamente las letras, sílabas o palabras en el espacio de la página, de todos modos deberá previamente leer -o ver-, aunque fuera como un homenaje silencioso, el singularísimo 5 metros de poemas.





CAPITULO I - Situaciones



1.- OQUENDO DE AMAT Y LA VANGUARDIA LATINOAMERICANA

Este siglo era la edad de hierro del maquinismo, para todos los que, en el lapso anterior, nacieron, crecieron, y maduraron. Más aún, desde muy temprano se desencadenó la revuelta vanguardista de los mil rostros, en que se suceden las escuelas, los manifiestos y las revistas, cuyo único norte era la experimentación, la desobediencia de las convenciones y, en muchos casos, la insólita conducta en la vida.

En general, son los experimentadores por derecho propio, renegados de cuanta exquisitez artística pudiera haber, y hasta de la propia invisible realidad. Furibundos antireaccionarios que execran las ideas, la lengua y el temperamento del pasado, como si toda cosa anterior fuera únicamente vil carroña. Rechazan a pie juntillas las modas precedentes. Abrazan una retórica idólatra, esto es, asuntos y técnicas obsesivamente distintos. Es entonces que el siglo comienza a andar su camino, aparentemente infinito en sus comienzos, y cuyos últimos tramos son los confines extremos de la abstracción o del silencio absoluto, como lo estamos ahora vislumbrando.

Carlos Oquendo de Amat publica el libro 5 metros de poemas en Lima, en el año 1927, y lo escribe entre 1923 y 1925 según reza en las páginas finales. No forma parte de ningún grupo vanguardista organizado, como existen en otras partes, sino solamente es la encarnación del espíritu solitario, dotado de una vigorosa sensibilidad técnica, que lo predispone al puntual hallazgo de la novedad, para seguidamente troquelarla en una estructura con arreglo a su gusto personal. Le ha tocado a Oquendo un país hispanohablante, con pasado literario, pero con un presente en que los iconoclastas no se aglutinarán. No hay allí el gonfalonero ni el teórico y, en cambio, minúsculas y precarias revistas, que nacen y mueren, y en muchas de las cuales dará a conocer



los poemas que luego integrarán su singular volumen.(1).

Pero la obra del joven autor registra coincidencias con un insigne antecedente local, surgido apenas un lustro antes, y que en el futuro será considerado como un hito de la vanguardia poética. En efecto, entre '5 metros' y 'Trilce', de César Vallejo, no sólo hay la afinidad de la actitud experimental, sino las circunstancias en que se escriben los libros. Ni uno ni otro lo hacen en el marco de una determinada escuela, de acuerdo a lo que preceptúan los ruidosos manifiestos. En puridad, es la expresión del subconsciente literario, alimentado incesantemente por la resonancia de los hechos que ocurren en los países con los que el Perú tiene una próxima relación cultural. El estar ubicados en una ciudad remota, hace que su evolución personal sea librada al azar, a aquello que puedan percibir a través del aire de tiempo.

Carlos Meneses, en su citado estudio, en el aspecto de los vínculos internacionales de Oquendo, señala que éste mantenía correspondencia epistolar con escritores estridentistas de México, y que en cambio no se sabe nada "respecto a amistades que pudiera haber tenido con los movimientos vanguardistas de Argentina, en especial lo que puso en marcha Borges a su vuelta de España" (2). Pero se podría conjeturar que el joven poeta estaba al tanto de las novedades vanguardistas, de por sí tan ruidosas, principalmente a través de la información periodística y de las revistas literarias o de actualidades, que se editaban en el país; o bien por las publicaciones extranjeras que bien pueden haber llegado a sus manos.

Oquendo pertenece a la primera vanguardia latinoamericana que cae como un aerolito sobre el paisaje espiritual bariendo a su paso los vestigios parhasianos y simbolistas. Para el crítico argentino Aldo Pellegrini (3), este vanguardismo inicial surge en nuestras latitudes como consecuencia



NO SE PRESTA
A DOMICILIO

de los diversos ismos aparecidos en Europa en los albores del siglo; y que, según creemos, se extendería a lo largo de las décadas del 20 y 30. Precisemos, pues, aunque sea someramente, lo que está ocurriendo en las repúblicas literarias, al sur del Río Grande, entre 1923 y 1925, lapso en que se escribe 5 metros.

El ultraísmo nace en España hacia 1918, como un haz de tendencias de última hora, entre ellas principalmente el futurismo italiano, por la devoción común de la vida moderna y sus progresos técnicos; la exaltación del presente fugaz y, por lo tanto, de la velocidad. Poco después, en 1921, el ultraísmo se prolonga a la Argentina por Jorge Luis Borges -uno de sus entusiastas adherentes-; y pronto asume una fisonomía autónoma y local, bajo la advocación de la revista bonaerense Martín Fierro (1924-1927).

El futurismo es un factor que desencadena directamente dos tendencias latinoamericanas de esos días: el estridentismo mexicano y el modernismo brasileño (movimiento equivalente al vanguardismo hispanoamericano), que, por añadidura, nacen parejamente en el año 1922, aunque en realidad sin nexo alguno entre sí. Bajo la influencia futurista, poseen objetivos parecidos, ya que tratan de superar, cada cual a su manera, situaciones anteriores igualmente de naturaleza similar. La oposición de los mexicanos contra el rubendarismo, en tanto que la de los brasileños es contra el parnasianismo y el simbolismo, heredados directamente de Francia, que son justamente los fundamentos del movimiento finisecular hispanohablante.

Los estridentistas constituyen el primer movimiento vanguardista de México, y su existencia únicamente dura un lustro, disipándose finalmente en 1927, el año en que Oquendo publica su libro. Aunque discurren al unísono del dadaísmo y del surrealismo, sin embargo los estridentistas optan por el futurismo como punto de partida, que data de 1909.



Tal como los iconoclastas italianos, profesan el "lirismo de la materia", que los lleva a ensalzar los aparatos mecánicos, glorificar las multitudes, crear imágenes dinámicas, usar recursos tipográficos y, por cierto, dejar las palabras en libertad y proclamar la "imaginación sin hilos", que intentaba ser el correlato lírico de la telegrafía sin hilos que acababa de inventar Guillermo Marconi.

En ocasión de la celebración del centenario del Brasil, en el teatro Municipal de Sao Paulo se llevó a cabo la semana de Arte Moderno, entre el 13 y el 17 de febrero de 1922, que, andando el tiempo, será considerada como el crisol del espíritu nuevo de ese país. Pero, en realidad, es el corolario de un estado de efervescencia que comienza a incubarse diez años atrás, cuando Oswaldo de Andrade -uno de los fundadores del modernismo brasileño-, retorna de Europa, trayendo la buena nueva futurista (4). En un marco propicio de ville tentaculaire, como las urbes que cantaba el simbolista belga Verhaeren -como era en efecto Sao Paulo-, los jóvenes modernistas asimilarán y pondrán en vigor los postulados marinettianos (belleza dinámica en vez de la estática, entre otras cosas), para luego enrumbarse a la búsqueda de una toma de conciencia de la identidad nacional, tratando de crear principalmente una "lengua brasileña".

La breve obra oquediana registra una manera vanguardista de recientísima vigencia a la sazón. En un primer término, la escritura automática patente en Poema al lado del sueño, texto final de 5 metros; y, luego en forma explícita en Poema surrealista del elefante y del canto, así como en Poema de la niña y de la flor y El ángel y la rosa, piezas todas éstas publicadas en la revista Amauta, durante 1929, con posterioridad a la edición del libro (5). Al respecto, cabe observar que el manifiesto surrealista inicial apareció en 1924, en tanto que el segundo manifiesto en 1929, lo que pone en clara evidencia la permeabilidad del poeta, que,



como se ve, pronto toma conciencia de una nueva perspectiva diferente a la manera óptica, que lo caracteriza.

Es el momento de la encarnación del surrealismo en la vanguardia latinoamericana, y más aún en el idioma español. En 1926, en Buenos Aires, comienza una larga historia que marcará a sangre y fuego a la poesía de estas latitudes. Allí, Aldo Pellegrini -además de crítico, poeta y médico- funda el primer grupo surrealista hispanohablante, y al año siguiente sacará a luz la revista Qué. Estas acciones son fundacionales, porque sólo en 1933 los poetas canarios agrupados en la revista tinerfeña Gaceta del Arte, formularán su adhesión al movimiento, lo cual será el preámbulo a la Exposición Surrealista celebrada en Tenerife en mayo de 1935, con motivo de la visita de André Breton y Benjamin Peret (6).

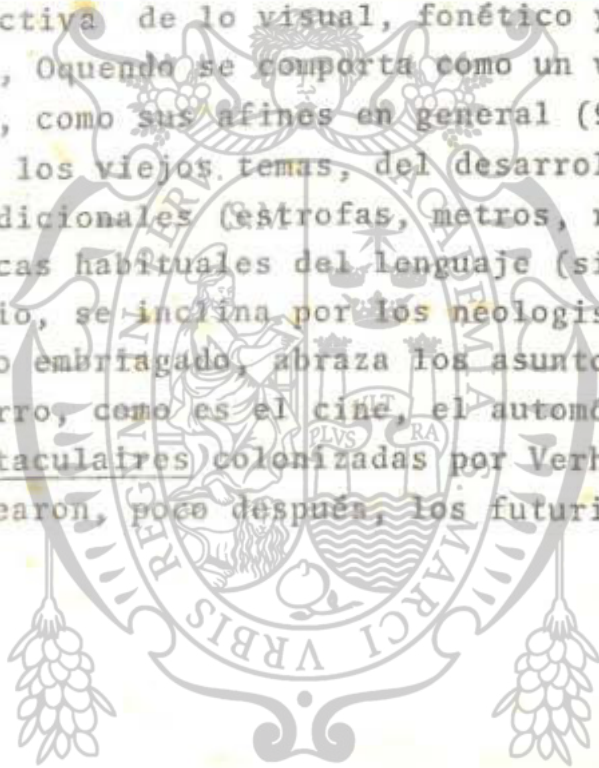
El vértice de los vanguardismos latinoamericanos es curiosamente un solo hombre, cuya incesante actividad inclusive antecede a todos los grupos. Es el chileno Vicente Huidobro, quien personifica a su vez no sólo una tendencia - el creacionismo -, sino inclusive todo el espíritu nuevo en el marco del idioma, equiparable al caso de Darío años atrás. Para superar los rezagos finiseculares, tal como obraron los otros iconoclastas, Huidobro abraza las ideas futuristas, pero combiniándolas con el cubismo literario (7), dando así vida al creacionismo.

Por su parte, Oquendo asimila desde Lima todas estas corrientes, que circulan en la escena iberoamericana en sincronización con los otros ismos. 5 metros resulta, así, la quintaesencia de la vanguardia; pero Oquendo escapa a los usos y costumbres iconoclastas: no es militante ni subscriptor de manifiestos, como ya hemos señalado. En ello se asemeja no sólo a Vallejo -como decíamos antes-, sino también a Neruda. Estos fundadores de la poesía moderna latinoamericana, aunque exponentes de la nueva sensibilidad, ninguno de los dos llegó a identificarse con las tendencias del momento (8), y sus obras capitales -Trilce y las dos primeras Residencias nerudianas-,



si bien imbuidas del espíritu moderno reinante, expresan un sentido más personal de la innovación poética. Oquendo es autónomo como estas personalidades, pero abraza escrupulosamente el espíritu experimental como un típico vanguardista, en forma tan ostensible que llega inclusive a desarrollar su estilo, en mayor o menor grado, dentro de la triple perspectiva de lo visual, fonético y automático.

En suma, Oquendo se comporta como un vanguardista strictu sensu y, como sus afines en general (9), él igualmente reniega de los viejos temas, del desarrollo lógico, de las pautas tradicionales (estrofas, metros, rimas), de las características habituales del lenguaje (sintaxis, puntuación); y, en cambio, se inclina por los neologismos o extranjerismos y, como embriagado, abraza los asuntos de la moderna edad de hierro, como es el cine, el automóvil, en fin, las villes tentaculaires colonizadas por Verhaeren, y de las que se enseñorearon, poco después, los futuristas.



N-O T A S

- (1) Luis Monguió, en su fundamental libro La poesía postmodernista peruana (Berkeley, University of California Press & Fondo de Cultura Económica, 1954) p. 61, se refiere a la existencia de las pequeñas y efímeras revistas de carácter vanguardista en la década de los veinte, y cuya específica mención transcribimos: "Hay que esperar hasta el año 1924 para encontrar en Lima una revista de cierto interés vanguardista, Flechas, y no es sino en 1926 y en 1927 con la aparición de Amauta, de Poliedro, de la serie Trampolín-Hangar-Rascacielos-Tiponel, de Guerrilla, de Hurra y de Jarana, cuando el vanguardismo toma cuerpo en publicaciones periódicas limeñas". Por otra parte, en el artículo Un vanguardista peruano: Carlos Oquendo de Amat, de reciente fecha, Monguió manifiesta lo siguiente: "Cuando hace ya muchos años me ocupaba de los primeros cincuenta de nuestro siglo, al examinar las pequeñas revistas vanguardistas limeñas de las décadas de los veinte y los treinta quedé encantado al hallar en algunas de ellas (Poliedro, Hangar, Rascacielos, Jarana, Presente) y en otras más conocidas (Amauta, La Sierra, La Revista Semanal, Universidad), varios poemas y un artículo de Carlos Oquendo de Amat (1905-1936); escritor de quien se contaban entonces en los ambientes literarios de la capital peruana anécdotas y recuerdos de vida bohemia más o menos auténticos. Esos versos los había recopilado el propio Oquendo junto con otros en un libro, 5 metros de poemas (1927), rarísimo". Esta cita ha sido tomada en base al manuscrito del citado artículo, destinado al volumen de Homenaje a Luis Leal.



- (2) Meneses, Carlos. Tránsito de Oquendo de Amat. (Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1973), p. 117.
- (3) Aldo Pellegrini, en la introducción a la Antología de la poesía viva latinoamericana (Barcelona, Seix Barral, 1966), p. 10, formula el concepto de la "primera vanguardia", es decir aquellos ismos o figuras aparecidos en América Latina, bajo el impulso de los movimientos internacionales afines. Creemos que ésta "primera vanguardia" se desarrolla en el período interbélico, abrazando por lo tanto aquellas expresiones surgidas en la década de los treinta, como los poetas de militancia o lenguaje para surrealista, los peruanos Moro y Westphalen, y el grupo chileno Mandrágora. Luego, en el decenio del cincuenta, se perfilaría una segunda etapa vanguardista, caracterizada, entre otros hechos, por el florecimiento del concretismo brasileño, en el contexto de un vasto movimiento internacional; así como por la aparición de poetas de lenguaje parasurrealista, como Octavio Paz en México, y Enrique Molina en la Argentina.
- (4) Scarabótolo de Codina, Hilda, El Modernismo en el Brasil. (Lima, Centro de Estudios Brasileños, 1978) p. 9. Este trabajo ha sido reproducido en Revista de Cultura Brasileña, número 45 (octubre 1978), pp. 5-64
- (5) En cuanto a las piezas fuera de volumen, Carlos Meneses, en su referido libro, indica las siguientes fuentes: Poema surrealista del elefante y del canto (Amauta, Lima, núm. 20, enero 1929, p. 56)



y El ángel y la rosa (Amauta, Lima, núm. 21 febrero-marzo, 1929, p. 56). Así mismo, inserta la composición Lluvia (Mercurio Peruano, Lima, Vol. XV, núm. 101-102, noviembre-diciembre 1926, p. 531); un fragmento poético recordado por Enrique Peña Barrenechea (Están lloviendo estrellas/ de los árboles viejos/ que son como violines/ tocados por el viento.); el escrito Nueva crítica literaria (Rascacielos ex-Hangar, Lima, 1926); y una especie de "cáda-ver exquisito" (compuesto por Oquendo de Amat, Xavier Abril y Rafael Méndez Dorich, comunicado por este último a Meneses; y cuyos versos son los siguientes: La tarde tenía caprichos de infanta/ con la gola de ámbar y el tacón de rosa./La tarde tenía castillos de fuego/ y el lírico huía de la mariposa.

- (6) Morris, C. B. El surrealismo de Tenerife. En: Revista Iberoamericana (Vicente Huidobro y la vanguardia. Número especial dedicado a Vicente Huidobro, dirigido por René de Costa), núms. 106-107 (enero-Junio 1979), pp. 343-349.
- (7) Schwartz, Jorge. Vicente Huidobro o la cosmópolis textualizada. En: Eco, número 202 (agosto 1978), pp. 1009-1035.
- (8) Collazos, Oscar. Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina. (La Habana, Casa de las Américas, 1970), pp. 11-12.
- (9) Jiménez, José Olivio. Antología de la poesía hispanoamericana: 1914-1970. (Madrid, Alianza Editorial 1971), pp. 14-15.



2.- LA CONCIENCIA VANGUARDISTA

La conciencia vanguardista es uno de los rasgos remarcables que Oquendo pone de manifiesto en 5 metros y las 4 piezas no consideradas en ese volumen. Ello es consecuencia de la incesante saturación de modernidad que se registra en los años veinte, a través de la sucesión de manifiestos, revistas y episodios iconoclastas. Se cristaliza en él entonces el sentido del nuevo espíritu en forma global y abierto a todas las manifestaciones. Si bien se inclina a las maneras visuales, ello no hace que abdique su permeabilidad con respecto a otros estilos. En realidad, es una actitud lógica en los protagonistas de la primera vanguardia latinoamericana, porque ésta no registra movimientos fundacionales, hecho que habría determinado una filiación exclusiva. Además, responde a la posición sincretista del ultraísmo, tendencia que se presenta como intérprete principal de la vanguardia en el marco del idioma.

De tal manera, la breve obra oquediana, más allá de sus defectos de experiencia primeriza y de joven autor por añadidura, abraza la modernidad integralmente, poniendo en evidencia sus principales coordenadas, en mayor o menor intensidad. Así, la poesía visual como línea maestra de 5 metros, y definitiva del autor; el lenguaje surrealista a través de cuatro textos, y un solitario verso de carácter fonético, como repentina acumulación sonora, misterioso por sus ecos y la atmósfera onírica en que se manifiesta. En suma, estas tres particularidades estilísticas encarnan las facetas más caracterizadas de la aventura poética.

Los versos de Oquendo constituyen una cabal matriz vanguardista, cuyo rasgo clave es la escritura visual, con énfasis en el uso del espacio de la página, la tipografía, la rápida sucesión de las frases y la conciencia de la materialidad, explícita e implícitamente. En efecto, este último aspecto está patente desde el propio título con que el autor bautiza su libro:



5 metros de poemas, que es justamente lo que miden las páginas extendidas horizontalmente. El verso tradicionalmente fue escandido por pies o sílabas; pero la materialidad del elemento lingüístico no era un factor que, usualmente, modificara el contenido de la poesía, como ocurre en el presente caso.

La inspiración se plasma entonces en una cosa física, tangible y hasta susceptible de ser medida como puede serlo un trozo de tela, la superficie de una mesa o una cinta de celuloide. Es una parcela de la realidad objetiva, donde la palabra del autor ocupa precisamente la extensión de cinco metros. Ni más ni menos. Ello quiere decir que la visión se ciñe a la escala terrestre y que allende lo visible no hay más nada. El poeta se desprende de su ojo espiritual, el verso deja de ser el trampolín metafísico. La escritura no es el medio de conocimiento para franquear los límites de lo desconocido y desembarcar finalmente en la tierra ignota. Lo contrario de Eguren, con quien Oquendo coincidió en vida, para quien la lírica era únicamente un viaje hacia lo desconocido, según su divisa personal, que el autor de Simbólicas formuló en una entrevista (1).

La conciencia material no es sólo un mero enunciado del nombre del libro, sino que éste está organizado plenamente como objeto estético, que cobra vida tanto en el espacio externo como a través de la superficie de cada texto. Por otra parte, la materialidad se manifiesta, con igual fuerza posesiva, en la exaltación de la vida moderna, como la metrópolis, el cinematógrafo, la velocidad y las cosas cotidianas en general.

Exactamente corresponde todo a la obsesión lírica de la materia (2), profesada por el futurista italiano Marinetti, para superar así el agotamiento espiritual de sus contemporáneos, y glorificar como una deidad de nuevo cuño, a la civilización maquinista, en que el hombre se siente sumido, como lo es el primitivo en el seno de la naturaleza. La evidente



fusión de Oquendo con el mundo material, es uno de los aspectos de su tácita vinculación con el movimiento internacional del concretismo, hoy vigente, uno de cuyos rasgos fundamentales es precisamente la conciencia del substrato físico del que está constituido el poema -es decir sus diversos elementos lingüísticos-, lo cual finalmente conduce a poner la composición visual al servicio no tanto del lector sino del contemplador.

El aire de tiempo va labrando meticulosamente el espíritu del poeta, y en consecuencia la visualidad se trueca a la postre en superrealidad. Por cierto, algunos atisbos de escritura automática ya se han presentado en los textos visuales; pero allí las imágenes arbitrarias que se desprenden del subconsciente, disipan su rareza al ser proyectadas sobre el blanco de la página, enmarcadas en una disposición tipográfica especial. La evolución se produce claramente en cuatro poemas (3), donde el automatismo verbal se presenta con perfiles más violentos, y en vez de la organizada perspectiva óptica, surge una deliberada atmósfera de superrealidad.

Esta manera de escribir fue postulada por el surrealismo en el primer manifiesto del movimiento, redactado por André Breton (4). Sin el control de la razón, el fluir psíquico se torna libre, permitiendo la aparición de imágenes que vinculan términos diametralmente distintos en una aproximación insólita. Es la técnica surrealista más importante, cuyo uso se extiende igualmente a la pintura, y fue asumida a partir del análisis de la desconcertante imagen acuñada por Lautréamont: "Beau comme la recontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine a coudre et d'une parapluie"(5).

La evolución técnica hacia el automatismo, que registra 5 metros, se insinúa en cierta manera en la composición Compañera, donde los seis primeros versos de los once que la integran, se suceden con un cierto ritmo automático,

surgiendo imágenes tan extrañas, como éstas que el poeta le lanza a su amada:

Tú que llevas prendido un cine en la mejilla
junto a tí mi deseo es un niño de leche.

Pero es en la última pieza del libro, donde la escritura automática se cristaliza plenamente, apreciándose entonces una mutación: la experiencia óptica se trueca en experiencia automática, hasta constituirse en una coda final de distinto sello estilístico, juntamente con los textos fuera de volumen de este tipo, y lo cual hace que la obra oquendiana se convierta en una verdadera matriz vanguardista.

En efecto, indudable señal de este cambio es Poema al lado del sueño, que reúne dos características claves del lenguaje surrealista: el automatismo verbal y el onirismo, amén de que registra repentinamente un sibilino verso de naturaleza fonética. Allí el poetizar no es contiguo a la vigilia sino al mundo del sueño, y como un ojo perspicaz va explorando y extrayendo del fondo de esas zonas ocultas, a un ritmo automático, un haz de imágenes heterogéneas a modo de un collage que refleja la visión de un escenario natural, espléndido e inusitado, en que surge de súbito, a la mitad de la pieza, la inspiradora del poeta.

Pero, evidentemente, el paradigma de esta manera es Poema surrealista del elefante y del canto, no incluido en 5 metros, y en el que Oquendo anuncia explícitamente, a través del título, el franco carácter surrealista, lo cual denota una firme disposición experimental, particularmente remarcable a la luz de su caso personal, ya que discurre fuera de los centros culturales en que se generan las nuevas corrientes. Por otra parte, cabe observar que dicha composición sólo fue publicada en Amauta, en enero de 1929; y, en consecuencia, probablemente fuera escrita después del primer manifiesto surrealista, aparecido en 1924; y antes del segundo manifiesto, divulgado en 1929.



El citado poema es una breve pieza, únicamente de seis versos, aunque algunos de ellos de métrica larga:

Los elefantes ortopédicos al comienzo se volverán manzanas
(constantemente
Porque los aviadores aman las ciudades encendidas como flores
Música entretejida en los abrigos del invierno
Tu boca surtidor de ademanes ascendentes
Palmeras cálidas alrededor de tu palabra itinerario de viajes
(fáciles
Tómame como a las violetas abiertas al sol.

La composición se divide en dos apartados de tres versos cada uno, y cada cual con sus respectivas gradaciones. Así, en la primera parte, los sintagmas "elefantes ortopédicos", "aviadores" y "música" son tres peldaños de una escala de desrealización, que va de lo concreto a lo abstracto. La sección final comienza cuando el hablante -es decir, el poeta- se dirige a su inspiradora -como ocurre en Poema al lado del sueño-, desarrollándose una entusiasta descripción de ella, la que se interrumpe repentinamente mediante una frase imperativa, de enunciado totalmente distinto a lo anterior, constituyendo un excelente remate anticlimático.

Como hemos visto hasta ahora, Oquendo ha pasado de constructivista y óptico, a ser soñador y automático. Pero también cultivará la modalidad fonética, si bien aisladamente, como queriendo dejar un vestigio señero sobre la superficie de su escritura, propósito que indica los alcances de su sensibilidad técnica y su afán de agotar la exploración estilística de una vez por todas, Tal vez bajo la corazonada de que más adelante no volverá a escribir. Se configura en él la triple perspectiva vanguardista que caracterizará en su conjunto la revolución poética contemporánea: la superrealidad, lo óptico y lo fonético. Esta tríada se da en la breve obra oquendiana, y en cada ocasión en forma cabal, inclusive a través de la solitaria acumulación sonora.



El sintagma "moú Abel tel ven Abel en el té", es sin duda el "Pape Satán" de 5 metros (6). Es un verso enigmático, que aflora una sola vez, y además en el seno de un texto de atmósfera tan singular, como Poema al lado del sueño, en que la técnica automática deja entrever las perspectivas subconscientes. En medio de una sucesión de imágenes extrañas, y cuando el poeta certifica la presencia o la naturaleza de la musa ("eres casi de verdad", le manifiesta), repentinamente surge el verso misterioso, como si el discurrir del poema se replegara instantáneamente, en una suerte de interludio, para acto seguido retomar el hilo, formulando una rotunda afirmación y rematando de tal modo el texto.

Se trata de un verso que nace de la asociación de dos voces sinsemánticas y seis palabras, y se distingue sobre todo por ser una acumulación aliterativa y lucir además una lograda simetría. La concentración fonética radica en la letra e (siete veces repetida) y una espacial ubicación de dos sonidos monosilábicos acentuados (moú y té), tanto al comienzo como al término del verso. La disposición del conjunto exhibe igualmente otro rasgo notable, como es el hecho de la distribución armoniosa de sus siete unidades lingüísticas:

moú Abel tel ven Abel en el té

La voz verbal ven se encuentra en medio del sintagma y parece que lo dividiera en dos ramas sonoras, como lo puede probar la línea melódica del verso, que incide en ella como implícita pausa. Además de la aliteración ya citada, cabe destacar la anáfora representada por el nombre propio Abel, el mismo que aparece en una y otra rama fonética, y que es una voz aguda, que acrecienta en general la sonoridad del verso, y además representa la única unidad bisílaba, a diferencia de las otras que son únicamente monosilábicas.

Este verso de franca intención fonética, realizado apropiadamente, con calidad estética y fuerza expresiva, por la estela



de raros ecos que desencadena, es un ejemplo más de la actitud experimental de Oquendo, que lo hace permeable a la evolución de los sucesivos ismos modernos, muchos de ellos fronterizos entre sí. Precisamente, la manera fonética luego de ser cultivada por los futuristas rusos y los dadaístas, entre otros, renace sistematizada por los letristas, en el período de la última posguerra, para después converger finalmente en el movimiento concretista, entre quienes ponen el acento en la ordenación visual de las letras (7).

La obra suele tener su correlación con la existencia. En consecuencia, la conciencia vanguardista se plasma en el plano vital, con la misma singularidad de aquellos espíritus que, tocados también por el rayo de la revuelta, optan por desaparecer repentinamente para siempre. Quizás el estremecimiento de rozar los límites de la nada, del cero absoluto, de la tierra de nadie, convierta a Oquendo definitivamente en un prematuro abstencionista, y así como Cravan o Vaché (8), en otras latitudes, su paso por la tierra igualmente se disipa en el más absoluto misterio.



N O T A S

- (1) Entrevista publicada en la revista limeña Variedades, en el año 1922.
- (2) Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de los ismos, Editorial Argos, Barcelona, 1956. pp. 156-161.
- (3) La técnica automática en Oquendo se presenta en Poema al lado del sueño, pieza final de 5 metros, así como en El ángel y la rosa, Poema de la niña y de la flor y Poema surrealista del elefante y del canto, no incorporados a volumen.
- (4) Breton, André. Los manifiestos del surrealismo. (Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini), Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1965, p. 40.
- (5) Esta frase de Lautréamont, aparece en Les chants de Mal-doror, canto (Oeuvres complètes, Librairie José Corti, París, 1958). Al respecto, M. Carrouges afirma que, según el psicoanálisis, significa los símbolos de la cama, la femineidad y la masculinidad. (André Breton et les don-nées fondamentales du surréalisme, Gallimard, París, 1950).
- (6) "Pape Satán, pape Satán aleppe!" reza la imprecación sinsemática que Dante Alighieri puso en boca de Pluto en el quinto círculo relativo a la ira, del canto séptimo de La Divina Comedia.
- (7) La corriente fonética se ha registrado entre los pueblos primitivos, y marginalmente en la literatura universal, tal como ocurrió con la poesía óptica. El ancestro occidental más remoto es Aristófanes. Sin embargo, se sistematiza en este siglo con los futuristas rusos y los dadaístas. Entre los primeros están Khlebnikov, Kruchenik e Iliadz, quienes hacia 1910 inventan la lengua zaum, jerga onomatopéyica de raíces eslavas y asiáticas, con resonancias folklóricas y mágicas. El fonetismo de Europa Occidental se forja



con los dadaístas (1916), principalmente gracias a Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters y Tristan Tzara. Luego, en la última postguerra, nace el letrismo, encabezado por Isodore Isou, que postula la vigencia absoluta de la letra en vez de la palabra, proclamando "que no existe nada en el espíritu que no sea o que pueda devenir en Letra" (Introduction a une nouvelle poésie et a une nouvelle musique. Gallimard, París, 1947). Poco después, hacia 1950, con la aparición de la grabadora, surge una nueva técnica, que, según manifiesta Pierre Garnier, explota poéticamente las diferentes lenguas por sus valores acústicos; crea paisajes sónicos en base a soplos y elementos lingüísticos; y, en fin, es "posible transformar las palabras-materia en energía, por el juego de las diferentes velocidades o por la creación de campos de tensión entre los elementos lingüísticos" (Spatialisme et poésie concrète. Gallimard, París, 1968). El fonetismo es hoy en día una de las tendencias del concretismo, si bien muchos de sus adeptos operan en forma autónoma. Entre los más caracterizados están Henri Chopin, Ferdinand Kriwet, Franz Mon y los esposos Garnier.

- (8) Arthur Cravan (1881-1920) y Jacques Vaché (1896-1919), precursores del surrealismo, y vinculados entre sí por el común menosprecio al arte y la literatura, el culto del humor negro y la permanente insumisión como regla de vida. Mueren ambos misteriosamente: Cravan en el Golfo de México, conduciendo en la noche una liviana embarcación; Vaché envenenándose con una excesiva dosis de opio.



3.- SINOPSIS DE LA POESIA VISUAL

En términos generales, los primeros vanguardismos de este siglo revisten una característica: su divorcio de la música. Esta unión, que fue de toda la vida, se rompe finalmente cuando sobreviene la revuelta contra las maneras parnasianas y simbolistas (o rubendarianas en el específico caso hispanoamericano), en que el poetizar se desliga de los patrones de la rima, la métrica y las estrofas, habitualmente singularizado por la eufonía. En ese momento, la música no es encarada como un codiciado objetivo, sino más bien como un desdoro o un lastre mortificante (1).

¿Por qué la rima es cosa de poca monta, e inclusive mal vista? ¿Por qué el desdén contra el oído? Estriba todo en lo que ocurre en los alrededores, es decir en los dominios de la pintura, donde lo que suceda en adelante será crucial para la poesía. Allí, a horcajadas entre los dos siglos, los impresionistas, fauvistas y cubistas han cavilado, experimentado y redefinido la propia materia de la pintura, lo cual ha demostrado que no son muchos los tesoros que puede ofrecer la música, no obstante la milenaria boda con el verso. Si la luz y el color han asumido un papel preponderante, ello lógicamente influirá en la poesía, que se planteará interrogantes sobre su constitución (2)

Así, la poesía es influida por la pintura y entra en asociación con ella. En el fondo, es consecuencia del acercamiento entre pintores y poetas, imbuidos de la necesidad de forjar un frente de batalla común en el seno de los diversos vanguardismos que van surgiendo. La poesía no será entonces únicamente legible, sino también visible. Finalmente se esfuman los metros, las rimas y las estrofas, y en vez de estos elementos tradicionales, comienza el uso deliberado de la superficie de la página y de la tipografía, bajo el designio de que la composición sea contemplada como un objeto visual.

Esta novedosa manera poética alcanza su auge parejamente



con la adopción de los típicos asuntos de la civilización moderna, en un afán de hacer patente su sentido dinámico, glorificar la velocidad y la energía de la materia. La naturalidad de los temas exigía desde luego una simetría verbal del todo distinta a la convencional, lo cual contribuirá a la aparición de la modalidad vanguardista. La civilización moderna y, en particular, los aspectos de la vida material, saturan esta manera de escribir, que llega a producir una hipóstasis: el espíritu nuevo parece que sólo puede hacerse patente a través de este tipo de escritura. Es decir, la poesía visual como signo inequívoco de vanguardismo.

Pero ello dista lejos de ser así. En realidad, la visualización verbal no era una constante de reciente data, sino de todos los tiempos. La diferencia radica en que en el pasado remoto sólo constituía una tendencia marginal, clandestina, un divertimento filológico, un simple juego de palabras indigno de los grandes autores. Estas rarezas tipográficas reciben, pues, diversos nombres según donde y cuando afloran. En la antigüedad griega respondían al nombre de technopaegnia; los latinos y los medioevales las denominaban poemata figurata; los isabelinos "verse figured"; o, en fin, "calligrammes", como las bautizó Guillaume Apollinaire, a comienzos del siglo.

Pero ¿en qué consiste el verso figurado? Según Dámaso Alonso, es el resultado de la vinculación "literal" o "gráfica", que se produce entre el significante y el significado. Los ejemplos más antiguos se remontan a la Grecia del siglo IV antes de la era cristiana, y se le reputa como padre absoluto a Simmias de Rodas, quien vivió bajo el reinado de Tolomeo I, hacia el año 300, autor de epigramas de poco éxito, y cuya celebridad sin embargo se basa en tres pequeñas composiciones, que, mediante la especial disposición de las palabras, imitan la figura de las alas, del huevo y del hacha.



El estudioso francés Massin, en su libro La lettre et l'image (3)-máxima fuente documental para conocer en visión diacrónica el verso figurado-, observa que Alas es una pieza de seis versos coriámbricos, que reflejan la simetría de las plumas, y que a medida que se aproximan al centro disminuyen gradualmente de longitud. La relación gráfica, de la que nos habla Alonso, se manifiesta plenamente en esta pieza, donde Simmias hace hablar al dios portador de las alas, esto es el amor, pero no el personificado por Venus, sino el principio engendrador del destino humano, cantado por las viejas cosmogonías.

Huevo es una composición más compleja y, según señala Massin, su sentido permaneció oculto, hasta que un escoliasta lo descifró, indicando cómo debía leerse: del primer verso se pasa directamente al último, luego del segundo al penúltimo, y así sucesivamente hasta los versos del medio. El tema es un huevo de ruiseñor dórico, dedicado al lector, cuyo remate alude al trabajo paciente del autor. Similar clave se usa para la lectura de Hacha, que representa una inscripción grabada en un arma de este tipo, y que Epéus -el inventor del caballo de Troya- consagra en homenaje a Minerva (4).

Por su parte, los latinos no se muestran inclinados a practicar el verso figurado, con excepción de Publius Optatianus Porphirius, poeta y estadista de principios del siglo IV, que compone una veintena de poemas en acróstico y en forma cuadrada. Posteriormente, el que llegará más lejos es el benedictino alemán Raban Maur, nacido en el año 784, famoso por su colección Da laudibus sanctae crucis, a la gloria de la Santa Cruz, y que comprende unos treinta poemas dispuestos en acróstico, y realizados por el color. Tras la imagen de Luis el Piadoso (hijo de Carlomagno), premunido de su bastón de peregrino, aparecen caracteres latinos y griegos, formando sílabas o letras rojas, líneas oblicuas, cuadrados, círculos, formas piramidales y corolas (5).



Sin duda, una obra clave en la historia del verso figurado es la antología The art english poesie, publicada en 1589 en Inglaterra, y compilada por Richard (¿George?) Puttenham (6). Este es un crítico literario y un espíritu visionario del período isabelino, quien sostiene que en poesía hay tres clases de simetría: "La arimética, geométrica y musical". Sobre el particular, Puttenham dice no haber hallado vestigios de este tipo de escritura en la tradición greco-latina, y que en cambio ha recibido información de un viajero italiano que le manifestó haber encontrado en las cortes de China y Tartaria, prendas de amor escritas en formas geométricas e incrustadas en piedras preciosas. De tal modo, Puttenham hace una sistematización del verso figurado, clasificando hasta quince formas.

Curiosamente, el verso figurado va a ganar nuevos adeptos, no ya como tendencia minoritaria cultivada secretamente por hombres de letras, sino que inclusive conquistará el favor popular. Por ejemplo, a fines del siglo XVI en Alemania, a la par que se acentúa la habilidad de los tipógrafos, este estilo se pone de manifiesto en los poemas de circunstancias que se intercambian en ocasión de matrimonios, entierros o de año nuevo. Posteriormente, en el siglo XVIII en Francia, el divertimento de los literatos igualmente se convierte en moda popular, alcanzando con frecuencia un carácter patriótico. Así, se difunde el perfil de María Antonieta silueteado expresivamente con las propias palabras de la última carta que la soberana escribió antes de partir al cadalso (7).

La carmina figurata del siglo XX está constituida por la colección Calligrammes de Guillaume Apollinaire, quien, según el tantas veces citado Massin (8), se entronca con el benedictino Raban Maur. La profunda erudición de Apollinaire y su inquebrantable afán por abrir nuevos caminos, lleva a



consolidar finalmente la sistematización del verso figurado, tras una intermitente evolución a lo largo de más de dos mil años. La palabra "caligrama" la inventó Apollinaire, de igual manera como concibió el término "surrealismo", en el prefacio de su drama Les mamelles de Tirésias. Pero antes había vacilado entre "Ideogramas líricos" y Album de ideogramas líricos, y más antes había pensado reunir cinco piezas caligramáticas bajo el título de Anch'io son' pittore, retomando la exclamación de Corregio ante un cuadro de Rafael: "Y yo también soy pintor". Este episodio de la pequeña historia literaria, pone en evidencia el rumbo que registrarán los primeros vanguardismos, en su intento de desligarse de la música, con la que la poesía estuvo vinculada desde sus albores. En fin, la figuración responde a lo que se enuncia en el título del poema, lo abraza enteramente, hasta encarnarse en una verdadera imagen óptica.

Dos décadas atrás, Stéphane Mallarmé publicó en mayo de 1897, en la revista internacional Cosmópolis, el poema Un golpe de dados jamás abolirá el azar, que llegará a ser reputado como el ritual más profundo de la visualización poética. En esta pieza, la escritura no está organizada con la finalidad de reproducir fielmente la forma del objeto, como lo hacen Simmias o Apollinaire. Es más bien un complejo experimento de espacialización textual, en que prima el uso del blanco de la página y el juego de la tipografía, como un auxiliar del pensamiento, según postulaba Mallarmé. Por un lado, el poema se desarrolla a través de diez páginas dobles; por otro, el autor stampa letras grandes en romana y letras bajas en romana e itálica. Habitualmente se afirma que, sin duda, Un golpe de dados es un fragmento del libro que Mallarmé pensaba escribir, si hubiera vivido diez años más.

Poco después los futuristas italianos y el dadaísta Kurt Schwitters ensayan igualmente con la tipografía y se apartan de la estricta imitación del objeto. Los primeros



experimentan con las palabras, sílabas y letras, dispersán^udolas o agrupán^udolas en la página blanca, contrastando el tamaño de los tipos y expresando abiertamente el sentido del movimiento, dándole carta de ciudadanía por primera vez en el poetizar. Por su parte, Schwitters usa también las letras, disgregán^udolas rítmicamente sobre la página, y confi^uriéndole un orden y una presencia especiales.

La poesía visual, que surge a partir de la última posguerra mundial, arranca de los ensayos de Mallarmé, los futuristas y de Schwitters. Por último se sistematiza en el seno de un vasto movimiento internacional, que se desarrolla a través de varios continentes, con postulados propios e intensa actividad, tal como obró el dadaísmo y el surrealismo en su tiempo. Diferentes tendencias se reúnen bajo el nombre genérico de "poesía concretista", y hay quien las clasifica en tres líneas maestras: visual, fonética y cinética (9). Esta clasificación es didáctica, porque el texto es a menudo a la vez tanto visual como cinético.

Se observa que, pese a la variedad de las experimentaciones, se registra un denominador común: el énfasis en la materia física de la que el poema está constituido. En ella no hay emoción ni ideas, porque no se condicionan con su naturaleza. En términos generales, el poema concreto suele ser lenguaje atomizado: palabras reducidas a los elementos de las sílabas y las letras o, en algunos casos, a elementos no lingüísticos. Lo esencial es el lenguaje reducido, que varía de poeta en poeta, de poema en poema. Además de ello, el autor concretista se preocupa por vincular estos elementos (lingüísticos o no) en una nueva relación con el espacio y el tiempo (10).

Cabe señalar, pues, que la vanguardia que surge en los días de la última posguerra, rehabilita en forma plena la orientación sonora del poema. Primeramente, el letrismo



encabezado por el rumano Isou -de quien ya nos hemos referido-; y, posteriormente, la tendencia fonética dentro del movimiento concretista, que retoma los aislados conatos dadaístas protagonizados por Schwitters y Hugo Ball. Pero desde luego, persistirá el mortal aborrecimiento contra la rima, las estrofas y la métrica.



NOTAS

- (1) Fernández Moreno, César. Introducción a la poesía. Fondo de cultura Económica, México-Buenos Aires, 1962. pp. 66-72.
- (2) Bosquet, Alain. Verbe et vertige. París, Hachette, 1961. pp. 66-72.
- (3) Massin. La lettre et l'image. París, Gallimard, 1973. p. 158.
- (4) Ibid., pp. 158-160.
- (5) Ibid., pp. 161-162.
- (6) Ibid., p. 182.
- (7) Ibid., pp. 187-189.
- (8) Ibid., p. 162.
- (9) Mary Ellen Solt, "A world look at concrete poetry", Artes Hispánicas/ Hispanics Arts (winter/spring 1968), p. 7. Número de carácter monográfico dedicado íntegramente al movimiento concretista.
- (10) Ibid., .



4.- SITUACIONES Y DESLINDES

Los poetas de sensibilidad visual, que comienzan a escribir en las primeras décadas del siglo, afrontan dos alternativas distintas: por una parte, las perspectivas abiertas por el poema Un golpe de dados jamás abolirá el Azar, caracterizado por el uso del espacio de la página y una peculiar disposición tipográfica; y, por otra, la serie de Caligramas, de Guillaume Apollinaire, donde las palabras ya no van impresas en línea recta y en sucesión de arriba abajo, como normalmente ocurre, sino reproduciendo la forma del objeto a que alude la composición. En síntesis, la conciencia lingüística en contraste con la conciencia plástica.

El maduro Mallarmé (escribió su poema a los 56 años, poco antes de morir) asume el poetizar como una verdadera liturgia, no trasgrede los dominios verbales, y pone al servicio de su inspiración toda la superficie de la página y la tipografía, en la que nadie paraba mientes hasta entonces. Bajo la influencia de sus amigos, los pintores cubistas, Apollinaire en cambio, mediante una especial organización de las palabras, representa la silueta del objeto, tema de la composición, como si quisiera "imitar" literalmente su significado, lo cual a la postre hace que el texto sea leído o contemplado por el lector.

"Me parece ver la figura de un pensamiento por primera vez acoplado en nuestro espacio", dice Paul Valery, a quien Mallarmé había mostrado Un golpe de dados en su estado final. ¿Cómo lo había logrado? El blanco y los tipos dejan de ser elementos neutrales, y así Mallarmé puede ascenificar la sintaxis sobre el vacío del papel, que opera como écran o telón de fondo, para desplegar allí las "subdivisiones prismáticas de la Idea", remarcadas con caracteres grandes, de lo cual él habla en el prefacio que escribió al poema.

La superficie de la página es el espacio donde Mallarmé lanza sus dados y, según suele decirse, de un solo golpe crea un ámbito propio para el significado total del texto. Este está dispuesto en torno a un asunto central y motivos secundarios adyacentes, y se desarrolla a través de bloques verbales rectangulares, convirtiendo la página en una especie de partitura verbal. Es un texto fragmentado que desciende como una especie de escalera. En consecuencia, la fisonomía del poema mallarmeano resulta totalmente distinta a los textos caligramáticos de Apollinaire, que se ciñen a hacer patente la silueta de las cosas aludidas.

La poesía asumida como una religión y la escritura como un ritual, son las vías que conducen a Mallarmé al descubrimiento del verso visual. Apollinaire llega a él en virtud de su irrefrenable vocación pictórica, y gracias a sus lecturas en la Biblioteca Nacional de París, que lo llevan a conocer la secreta tradición del poetizar figurado, marginal por ser considerado como un mero divertimento filológico y que al sacarlo a luz, no ya como un pasatiempo sino como un acto poético válido, contribuye a la sistematización definitiva del poema visual en general.

Apollinaire se erige en un demiurgo de las cosas materiales. Mayormente sus caligramas son inspirados en objetos concretos, y no en nociones abstractas. Es un rosario de aspectos de la fugaz y perecedera vida humana. Pero la imaginación de Apollinaire, gracias al verbo, perenniza la figura del clavel, la lluvia, la Torre de Eifel o las palomas. La perecedera forma de las cosas se encarna en la pulpa de la palabra, a través del caligrama y, en consecuencia, sobrevive a la acción del tiempo.

Un golpe de dados y Caligramas son dos opciones, pues, bajo el común denominador de la visualidad, aunque con rasgos diversos y cuya elección marcará el rumbo de la poesía



visual dentro de los futuros vanguardismos. En todos los tiempos y latitudes, los momentos cruciales son frecuentes para una personalidad, una generación o una escuela. Por ejemplo, en la poesía hispanoamericana finisecular, los modernistas deben escoger entre la perfección formal del parnasianismo y la misteriosa oblicuidad del simbolismo, o, en su defecto, troquelar ambas maneras en una sola. Así, el caso de los peruanos Chocano y Eguren indica nítidamente esta situación. El parnasianismo musical fue adoptado por el primero; en tanto que el segundo se adhirió, en cuerpo y alma, a la corriente simbolista, y llegar a ser inclusive la señera encarnación de ella en toda Hispanoamérica.

El estilo visual de Oquendo históricamente se ubica dentro de los experimentos que se registran en el período que va desde fines del siglo XIX y principios del XX. Los textos de 5 metros fueron escritos entre 1923 y 1925, como el mismo autor lo indica en las páginas del libro. El aire de tiempo pone en circulación las dos alternativas que significan Un golpe de dados y Caligramas, que en sí poseen un carácter en esencia distinto. De algún modo, se repite la situación de Chocano y Eguren, cada cual optando por una de las tendencias que forman el substrato modernista. Igualmente, la sensibilidad oquendiana se decide a su vez por una de las dos alternativas visuales que en esa época comienzan a perfilarse, y no ensayando al mismo tiempo ambas, como podría haber ocurrido. En realidad, salvo aislados conatos caligramáticos, 5 metros (1) se ubica cerca de la línea mallarmeana.

En lugar del verso figurado con intención plástica, a lo Apollinaire, hay en el joven escritor peruano una manera de poetizar como si desarrollara un espectáculo verbal, en base al blanco y a los recursos tipográficos. Más aún, esta aproximación a Mallarmé se manifiesta en la lectura simultánea que se hace posible a través de la página doble (2). En ambos casos, pues,



la sintaxis con sentido espacial, y por lo tanto el verso desplegado en compactos bloques de palabras, penetrado de un tático ritmo cinético.

El otro rasgo común es la tipografía. Mallarmé la utiliza como elemento auxiliar de la inspiración, para reflejar las elevaciones o descensos del pensamiento poético; pero quienes vendrán después recurrirán a ella aún con más empeño, como se aprecia en 5 metros, donde la técnica tipográfica cobra mayor intensidad, por la presencia de tipos diversos y el constante uso del espaciado de las letras en el interior de las palabras.

Si Oquendo está más próximo al estilo de Mallarmé, en ciertos aspectos formales, en consecuencia lo está también del movimiento internacional del concretismo, que surge a comienzos de los cincuentas, y que tiene como punto de partida no los Caligramas, sino Un golpe de dados. Los teóricos concretistas fundamentan su adhesión observando que en el caligrama las palabras se organizan con un fin previamente proyectado -es decir la imitación del objeto inspirador del poema-, y que sólo tiene una relación lejana con la lengua-materia (3).

En cambio, Mallarmé es apreciado porque gracias a él se descubre que la "tipografía no es neutra, que el valor óptico del texto puede desarrollarse de una manera autónoma y provocar inclusive la aparición de nuevas disposiciones acústicas" (4). En el santoral concretista, Mallarmé ocupa un lugar privilegiado, en razón de haber concebido el 'método prismográfico (sintaxis espacial apoyada en las 'subdivisiones prismáticas de la Idea')" (5).

De allí, el interés que despierta 5 metros en la escena literaria en que originalmente nació hace ya más de medio siglo, justamente en los albores de los procedimientos visuales. En realidad apreciado durante varios decenios únicamente por el delicado lirismo de los textos previos a la fase experimental, y menospreciado a la par su vigoroso aliento moderno, como mero capricho lúdico. Finalmente 5 metros hoy cobra plena



vigencia a la luz de los vanguardismos de esta segunda mitad del siglo.

NOTAS

- (1) Dos ejemplos estrictos de verso figurado a la manera de Apollinaire se dan en el poema Réclam.
Primero se inserta en el centro de la composición, el sintagma "Los perfumes abren albums", en forma de vértice, como si mediante esta disposición tipográfica el autor quisiera hacer patente el sentido del verbo abrir; y asimismo, el sintagma "un ascensor", en posición vertical al lado izquierdo del poema, como un motivo adyacente, distribuidas las letras de abajo a arriba, para connotar el movimiento ascendente de los ascensores.
- (2) Oquendo utiliza la modalidad de la página doble, en 5 metros, en tres composiciones: Film de los paisajes, New York y Amberes. Por su parte, Mallarmé recurre a diez páginas dobles en Un golpe de dados.
- (3) Garnier, Pierre. Spatialisme et poésie concrète. París, Gallimard, 1968, p. 60!
- (4) Garnier, Pierre. Ibid., p. 58.
- (5) De Campos. Augusto; Pignatari, Decio (y) De Campos, Haroldo. Teoria da poesia concreta. Sao Paulo, Livraria duas cidades, 1975. Manifiesto titulado Olho por olho a olho nu, publicado originalmente en la revista Ad-arquitetura e decoracao, Sao Paulo, noviembre-diciembre de 1956, Nº 20.





CAPITULO II Claves temáticas



1.- EN UN COMIENZO LA TERNURA

La poesía de Oquendo de Amat puede ser considerada como la encarnación del nuevo espíritu del siglo, tanto en los temas como en las técnicas. Es la escritura como fiel espejo de la vanguardia. Sin embargo, ello no solía ser tomado en cuenta, y la reputación del autor en las letras peruanas radicaba, preferentemente, en una manera anterior a su manera experimental. Es la efusión lírica, tierna, simple y enmarcada en un cierto nativismo, que registra una notoria diferencia del resto de la obra. La balanza de las preferencias se inclinaba, ostensiblemente, en favor del primer Oquendo, y se pasaba por alto sus aficiones ópticas o automáticas. La razón quizás estaba en dos motivos: la calidad de su lirismo y el transitorio eclipse de los vanguardismos, que hacían desatender el carácter central del corpus oquendiano.

Oquendo muestra coherencia en sus evoluciones tanto en el plano general de la escritura, como en el plano específico de la experimentación. Por ahora, atengámonos a lo primero, que se puede comprobar si observamos los poemas Aldeanita, Compañera y Madre (1), que registran entre sí un nexo común, como es la carencia de características ópticas y, en cambio, trasuntanacentos líricos. En mayor o menor grado, presentan un estilo diferente de los demás textos, y por tal razón bien podrían constituir la piedra angular a partir de la cual Oquendo emprende su aventura artística.

5 metros se abre con la composición Aldeanita, que nos parece una suerte de inscrustación nativista a ultranza en ese mundo experimental y cosmopolita que abraza el libro. Obviamente se trata de una pieza primeriza, cuya estructura es vacilante y más aún adolece de anomalías gramaticales (2). Pero el incipiente poema, sin embargo, alcanza a hacer patente una cierta gracia, como la que caracteriza a los artistas primitivos e ingenuos. Sin rima, ni métrica, ni puntuación, pero sí



notoriamente metafórico, lo cual pone en evidencia ya las peculiaridades de la técnica vanguardista.

El poema radica en la presentación de la amada y en la constante asociación de ideas dispares, tanto en referencia a ella como al hablante y a la realidad objetiva. De tal modo las propiedades se tornan traslaticias, modificando sucesivamente la naturaleza original de cada ente. Así, se produce entonces una saturación metafórica, de principio a fin: "aldeanita de seda", "corazón como una cinta", "mañanita de cartón", "vaso de agua de tu cuerpo", "dos reales de tus ojos nuevos",

Este rosario de sintagmas, que son mayormente las unidades significativas del poema, deja entrever ya la conciencia de la materia física que Oquendo manifiesta en el título del libro, y que en general es sustento de su inspiración. Por otra parte, tales connotaciones, si bien irreales, demuestran un sentido de sencillez popular, visión primigenia y un dejo tierno acentuado, desde luego, por los diminutivos "aldeanita" y "mañanita".

La vena amorosa está presente en muchos de los poemas de Oquendo, inclusive en los de modalidad visual y automática; pero en las tres piezas mencionadas el autor exhibe una mayor intensidad lírica, particularmente en base a un sentimiento de franca ternura. La efusión lírica está presente en "Compañera", aunque cabe hacer una salvedad: la sección inicial encierra una atmósfera irreal promovida por un impulso automático:

Tus dedos sí que sabían peinarse como nadie lo hizo
mejor que los peluqueros expertos de los transatlánticos
ah y tus sonrisas maravillosas sombrillas para el calor
tú que llevas prendido un cine en la mejilla

junto a tí mi deseo es un niño de leche

cuando tú me decías



la vida es derecha como un papel de cartas
y yo regaba la rosa de tu cabellera sobre tus hombros
por eso y por la magnolia de tu canto
que pena
la lluvia cae desigual como tu nombre

La situación antes mencionada divide la pieza en dos apartados bien diferenciados, hecho que se remarca aún más por un extraño verso, que parece que brotara del propio subconsciente: "junto a ti mi deseo es un niño de leche". Pues bien, la parte inicial consta de cuatro versos más o menos largos, donde la irrealidad se hace preeminente a partir del tercero y cuarto, para luego como un ex abrupto inesperado, el sentido de la composición se repliega a las profundidades más recónditas del alma humana. Tras la lisonja automática y el estallido del subconsciente, aflora finalmente una secuencia de versos de una visión totalmente distinta, en que las imágenes, si bien van brotando en ritmo inconexo, dan la impresión que atenuaran su disparidad mediante un templado lirismo.

Sin duda alguna, Madre es el poema más famoso de Oquendo, por su frecuente aparición en las antologías locales y porque en realidad constituye uno de los ejemplos más destacados de poesía de amor filial de las letras peruanas. En el fondo, de algún modo, es una manifestación más de ese espíritu del poeta tan inclinado por el mundo de la infancia, al que suele referirse frecuentemente a lo largo de su obra.

Tu nombre viene lento como las músicas humildes
y de tus manos vuelan palomas blancas

Mi recuerdo te viste siempre de blanco
como un recreo de niños que los hombres miran desde aquí
(distante)

Un cielo muere en tus brazos y otro nace en tu ternura

A tu lado el cariño se abre como una flor cuando pienso



Entre ti y el horizonte
mi palabra está primitiva como la lluvia o como los
(himnos)

Porque ante ti callan las rosas y la canción

Esta composición pone en evidencia que el subconsciente y la retórica no son forzosamente oblicuos. Los recuerdos humanos más profundos no son necesariamente turbulentos y viscosos, sino pueden ser gratos y luminosos; las figuras literarias tampoco son indefectiblemente retorcidas y afectadas, sino también pueden ser sencillas y estar al fácil alcance del lector. Es la abolición de la oblicuidad, no obstante que el breve poema es un complejo emocional, y hace gala de distintos recursos estilísticos.

El eje es la presentación de la figura de la madre, traída a un primer plano del presente, mediante la remembranza con connotaciones auditivas y visuales. Entre los mecanismos formales que usa el autor, cabe observar la preeminencia del símil, que se registra hasta en cinco ocasiones, lo que hace que la pieza sea al final de cuentas, casi una sola comparación embellecedora, presentando a la madre entonces en tre visos correspondientes a una deidad.

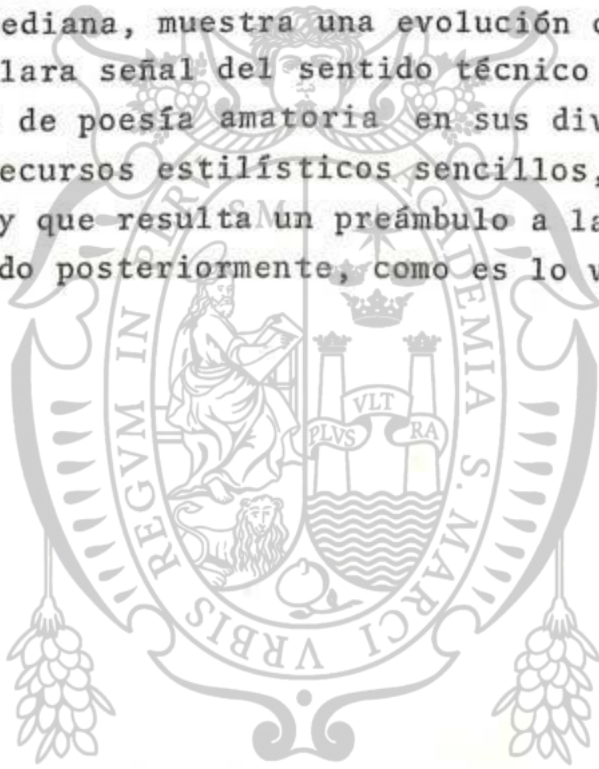
Por otra parte, cabe señalar que la composición únicamente posee nueve versos, seis de ellos distribuidos en tres dísticos, en tanto que el resto en tres versos sueltos. En general, ya se insinúa una especie de sintaxis espacial-propia de los poemas visuales-, por la cual cada dístico y cada verso resultan a la manera de esas "subdivisiones prismáticas de la Idea", según la concepción mallarmeana. En gran parte, constituyen unidades significativas autónomas, y que se interrelacionan en la operación general de la remembranza.

Además de los elementos retóricos antes citados, se observa la reiteración del color blanco, tanto como adjetivo como sustantivo (en el segundo y tercer verso, respectivamente);



igualmente, el oxímoron, en que se enfrentan las ideas de muerte y nacimiento en el quinto verso: "Un cielo muere en tus brazos y otro nace en tu ternura".

El conjunto de estas tres piezas -Aldeanita, Compañera y Madre; a la luz de un reordenamiento deliberado de la obra oquediana, muestra una evolución coherente, lo cual es una clara señal del sentido técnico integral del autor. Se trata de poesía amatoria en sus diversas facetas, basada en recursos estilísticos sencillos, con caracteres nativistas, y que resulta un preámbulo a las maneras que asumirá Oquendo posteriormente, como es lo visual y lo automático.



NOTAS

- (1).- Javier Sologuren en su texto Conversando sobre Carlos Oquendo de Amat (La Prensa, Lima, 15 de mayo de 1977), concebido como un diálogo imaginario, observa que los poemas Aldeanita, Compañera y Madre, poseen un carácter diferenciador con respecto al resto de la obra. Ve en Aldeanita, "la pauta de una línea 'cholista'. precursora de la que cultivara Luis Fabio Xammar", en tanto que señala en Compañera y Madre, "un tono templadamente emotivo y una limpia ternura".
- (2) Por un lado, la conjunción causal "porque" está escrita separadamente; y, por otro, el autor no suprime la letra o en el adjetivo "bueno", en el que debe registrarse el apócope por preceder al sustantivo.



2.- COSMOPOLITISMO Y BUCOLISMO

La llamada evasión exótica es una constante en la literatura moderna, que se ha registrado en este siglo por el auge cada vez mayor de los medios de locomoción, los cuales han terminado por desbrozar el camino hacia los países de maravillas. Numerosos escritores -europeos o americanos- se inclinarán por el desarraizamiento, por el descubrimiento de nuevas realidades del todo diferentes a las suyas. Habrá, pues, en las primeras décadas una pléyade de escritores viajeros e inclusive, lisa y llanamente, nómades que se desplazarán librados a su intuición personal o al arbitrio del in^{tempestivo} azar.

Sin embargo, hay quienes no necesitan moverse para nada: son los que practican el nomadismo imaginario, los que no necesitan abandonar su propio gabinete de trabajo, para emprender los viajes lejanos. Basta cerrar los ojos, y todo les viene entonces por añadidura. Precisamente, a esta raza de soñadores pertenece Oquendo, quien escribe su obra cuando apenas había dejado la adolescencia y sin haber salido todavía de su país de origen. Al igual que muchos de esa época, "su escapismo exótico" tiende hacia Estados Unidos, considerado como el paraíso de los rascacielos, que encarna a la civilización de masas y máquinas; o bien hacia una lejana ciudad europea, como el puerto belga de Amberes.

Este escritor de origen provinciano, además, parece hallarse en su propia salsa cuando comienza a colonizar verbalmente las antípodas. Y si consideramos que los cantos a Nueva York, Amberes y al mundo moderno, en general, fueron escritos antes de que el autor saliera al extranjero, debemos reconocer entonces los amnómicos poderes de la imaginación, que pueden convertir al hombre realmente en un deslumbrante, lúcido y premonitorio viajero inmóvil. En última



instancia, como bien se pregunta Henri Michaux, ¿para qué viajar, si una rima nivela una montaña, si un adjetivo puebla un país, si una asonancia hace oscilar la tierra entera? (1).

Pero Oquendo no iba a ser sólo un viajero inmóvil, un irreductible cosmopolita imaginario, sino, por el contrario, un enigmático escritor vanguardista, imbuído en el fondo de un espíritu aventurero, cuyas huellas se esfumarán lenta y definitivamente en regiones distantes de su punta natal y en circunstancias apenas conocidas. Su caso recuerda al protagonizado por el surrealista Arthur Cravan -a quien ya hemos citado-, típico nómada literario y coetáneo del escritor peruano, cuya biografía se interrumpió bruscamente en las aguas del Golfo de México, unos tres lustros antes de que Oquendo desapareciera en España (2).

Sin duda, el simbolista Emile Verhaeren -justamente provinciano y bucólico como Oquendo-, es de los primeros cantores de las nuevas urbes industriales, cuyos perfiles van recortando ya el espacio en los últimos decenios del siglo pasado. Poco después, en 1903, el joven Jules Romains, repentinamente, una tarde caminando por el Bulevard Amsterdam, en París, toma conciencia de las inusitadas cosas que le rodean y rebasan: la novedosa silueta urbana, el sentido cotidiano, la realidad colectiva, en fin, el espíritu unanímista que en lo sucesivo transmitirán sus poemas.

Oquendo comienza a exaltar la vida moderna a través del poema Réclam (en francés, anuncio, aviso), de índole prosopopéyica, de principio a fin, donde los más variados seres y elementos inanimados -desde la luna hasta el ascensor- asumen diversos atributos de tipo irracional. A partir de aquí, la visión poética de Oquendo se va arraigando en el seno de su tiempo, y entonces en la superficie de la página a florán personajes y lugares legendarios, cosas y tics de la época, la utilería moderna, en suma, todo en una especie de



acta notarial de los veintes, donde ya se vislumbra el sentido de cosificación, que se expandirá andando el tiempo en aquel sector de la actual poesía latinoamericana que trata de ser también una crónica de la realidad objetiva.

Así, pues, la urbe moderna, en toda su magnitud sienta sus reales en las páginas del libro, y ello -valga la expresión- literalmente: en efecto, Nueva York y Amberes dan origen a sendas composiciones, que se extenderán a lo largo de dos páginas, a manera de un mural poético, suma y cifra de sus experimentaciones, particularmente en el orden de la tipografía visual. En consecuencia, Oquendo, al ubicarse en el meollo de la realidad visible, simultáneamente alcanza los extremos de su aventura estética.

Pero no nos alejemos más y tornemos un poco sobre nuestros pasos, y podremos ver sin ninguna dificultad, que por debajo de los mecanismos experimentales en constante despliegue, se puede deslindar fácilmente una curiosa simbiosis lírica, que a la postre quedará como uno de los rasgos definitorias del poeta. A menudo coexisten, en estos versos, mundos tan disímiles como son el paisaje campestre y el escenario urbano; su bucolismo innato -el poeta proviene de una zona rural- jamás quedará en el olvido, a pesar del turístico fervor de su mente errática, como "buen aventurero de emociones" que es, tal como él mismo se proclama en el poema pastoril de los comienzos del libro.

Una pequeña pieza de dislocada tipografía y de resonancias metagógicas, como el poema Campo, se presenta en forma muy evidente a los ojos del lector, como encrucijada lírica del paisaje campestre y la ciudad:

En el tren lejano iba sentada
la nostalgia

y el campo volteaba la cara a la ciudad

CAMPO



En este poema, mayormente exterioriza un apasionado estado de ánimo, a través de curiosísimas imágenes antropomórficas; y luego -tal vez no de un modo no deliberado- nos despliega, con breves y precisos trazos, las notas fundamentales de su registro lírico: el campo y la ciudad; aquél presentando sus elementos en íntimo connubio con la musa humana, en tanto que la ciudad unida a la imagen del tren, solitario pero rotundo en su significado. Paisaje campestre y ciudades, dos realidades distantes, que se aproximan, no sólo en virtud de los peculiares mecanismos, del tropo moderno, sino sobre todo por obra y gracia de la peculiar disposición espiritual oquendiana. S.M

En cuanto al paisaje campestre oquendiano, se registra una particularidad que lo diferencia de la concepción renacentista, y es que en este poeta contemporáneo se opera la abolición del beatus ille, o sea se esfuma el campo como ideal de reposo o apartamiento del mundanal ruido, porque en la obra oquendiana aparece constantemente refundido con el más opuestos de los mundos, como es el de la metrópoli moderna.

Así los elementos propios del campo, desmembrados de acá para acullá, están presentes hasta en las piezas donde la experimentación llega a extremos. En esta casi perenne contemplación de la naturaleza, el poeta elige los caracteres más esenciales, como los del reino vegetal, que aparecen aún en los momentos imprevistos; y son, por lo demás, imágenes pertenecientes a la tradición lírica.

Es decir que el paisaje ameno, preservado en el pasado del suave ruido palaciego y amurallado detrás del beatus ille horaciano, o ceñido luego por las dulces resonancias del postsimbolista Francis Jammes, ahora es penetrado, sacado de su contexto, fusionado increíblemente, no con las pequeñas urbes de la Edad de Oro, sino con las de nuestro



turbulento siglo. En fin, Oquendo en este punto asume una ac titud subversiva, no frente a la sociedad, como en el caso del actual escritor comprometido, sino ante la propia Madre Natura, aunque no tenga ningún manifiesto artístico específico y previo, ni haya reflexionado acerca de la situación del escritor con respecto a la naturaleza, como lo había hecho tan sagazmente poco antes el chileno Vicente Huidobro, en su declaración Non serviam (3); sin embargo, Oquendo subvierte a su manera el orden de la vasta realidad objetiva, como si fuera la cosa más normal: hace uso del apacible paisaje campestre, lo saca de su inveterado escenario y lo asocia con el ám bito urbano de nuestro siglo.

En Oquendo, entonces, coexisten dos hombres: el bucólico y el cosmopolita. En consecuencia, hay en él una sensibilidad específicamente rural, pero no temerosa del mundanal ruido; y otra específicamente urbana, pero no escarnecedora del paisaje intangible. ¿Cómo el autor exterioriza todo esto? Al poetizar, Oquendo no subraya sus estados de ánimo en correspondencia con visiones campestres o urbanos; por lo tanto, la mayoría de veces el epicentro no está en el yp del poeta contemplador, sino en el vasto blanco de la página, larga como una cinta cinematográfica, en la que se desovillan los versos, asumiendo éstos una casi configuración visual, como apreciaremos más adelante.



NOTAS

- (1) Parisot, Henri (y) Michaux, Henri. Les poètes voyagent. (París, Editions Sotck, 1946), p. 9.
- (2) Breton, André. Anthologie de l'humour noir. (París, Sagittaire, 1950), p. 258.
- (3) Huidobro, Vicente. Obras completas. (Santiago de Chile, Editorial Pacífico, 1957), p. 243.



3.- NOSTALGIA DE LA NIÑEZ

En los comienzos de su carrera, en 1902, Paul Klee escribía que él hubiera querido ser igual que un recién nacido, no saber nada, absolutamente nada de Europa, ignorar los poetas y las modas, ser casi un primitivo (1). En realidad, tan estrambótico anhelo no era exclusivo del joven pintor, sino que constituía un sentimiento que empezaba a incubarse en los espíritus iconoclastas, en un afán de reemplazar el arte del pasado, con otras formas totalmente distintas, y por lo cual se estaban ya reconociendo, por primera vez, valores estéticos en las expresiones de los niños, los locos y los primitivos. Este interés no tardará finalmente en hacer que tales manifestaciones, hasta entonces verdaderos tabúes para la cultura occidental, se cristalicen como rasgos definidores tanto en la pintura como en la poesía.

En lo que atañe al mundo de los niños, pronto habrá ejemplos estéticos que asumen deliberadamente un carácter infantilista, como el caso de Paul Klee y Joan Miró -cada cual a su manera-, que ejecutan sus obras mediante el automatismo gráfico y representan la realidad circundante en forma antinatural. Sin duda, el equivalente poético es el cubano Mariano Brull, quien sin recurrir a técnicas automáticas, crea las llamadas "jitanjáforas", que no son otra cosa que agradables sonoridades realizadas deliberadamente por el autor, para que sus pequeñas hijas las reciten a las visitas en su hogar.

La obra de Oquendo no presenta la atmósfera infantilista a la manera de Klee o Miró, ni tampoco llega a ser saturada por las jitanjáforas a lo Brull (2); sin embargo, trasciende una permanente nostalgia de la niñez, en virtud de repetidas alusiones, lo cual alcanza un corolario notable en el poema en alabanza a la madre. En general, son recuerdos



simplistas y espontáneos que se presentan maquinalmente, inclusive como un ex abrupto singular.

Oquendo da la espalda a la realidad: bien retrocede al pasado, bien avanza hacia el futuro; recuerda la plácida niñez, sueña con la nueva edad de hierro del maquinismo. De tal modo, imagina los episodios del colegio o la vida de las metrópolis modernas que aún no conocía; pero "inimagina" el presente inmediato, del cual no vacila en escapar.

El recuerdo del pasado pone en evidencia los asertos de que el acto creador es una escisión de la conciencia cotidiana, y por lo tanto es un replegarse a los estratos profundos del yo, donde se anidan las reminiscencias más antiguas (3). Así, en Oquendo, la niñez aflora a modo de islotes, como frecuentes unidades significativas de diverso carácter, hasta el final de su obra.

Pero en este ritual infantilista se registra un verso que suena como un raro tañido interior, por su carga emotiva y expresionista: "Junto a ti mi deseo es un niño de leche". Está incrustado en el poema "Compañera"; de naturaleza amorosa y técnica automática, hecho éste que hace que la pluma allí sea como una sonda mental. Para algunos es el triunfo de la espiritualidad sobre la sensualidad, en tanto que para otros puede haber una interpretación distinta. Sea como fuere, el poeta Oquendo coincide, en cierta manera, con el pintor Klee, que, en los albores de su carrera, sólo pretendía ser igual que un niño recién nacido. En ambos casos, en el amor y el arte, la insólita regresión encarna la fuerza centrífuga, el empuje hacia arriba.

Pero indiquemos cómo aflora sustancialmente la nostalgia infantil en Oquendo de Amat, y es mediante un expediente muy simple: la imagen del niño se presenta sucesivamente y en las más diversas circunstancias, como símbolo preferido, como eje permanente de los sintagmas cuya misión será sacar a luz



las imborrables vivencias del poeta:

Y la alegría como un niño
juega en todas las bordas

(Mar)

Mi recuerdo te viste siempre de blanco
como un recreo de niños que los hombres miran des
(de aquí distante

(Madre)

Los niños en la primaria aprenden el problema de
(la ubicación
y así como ponerse el sombrero

(Amberes)

Como bien vemos, la alusión al niño se presenta en forma convencional: la niñez como el período de vida destinado a los juegos; he aquí, pues, la piedra angular en esa arraigada nostalgia de la infancia, cuya alegría y sosiego primigenios quizás sólo pueden prolongarse hoy día entre los adultos que moran fuera de la civilización, o más allá de la razón. Es el sueño del retorno al paraíso perdido en el marco de este mundo; es la natural apetencia del ocio de la edad primera, y el silencioso e íntimo rechazo de la cruel y absurda lid por la supervivencia de la edad adulta.

Para Oquendo de Amat, por otra parte, la niñez representa también una suerte de estado larval significativo de lo no racional; pero con la particularidad que dentro de esta situación, la infancia sería una especie de mirador a través del cual se columbra, en esta vida, la realidad invisible; y para ello curiosamente le da carácter adjetival al sustantivo niño, y además estampa toda la frase en letras capitales:

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS



Así, sin más rodeos, define su estar, adelantado, en el coto de la mente, y desde las propias antípodas, y atemorizado de deshacerse o trocarse en lo más disímil de su ser, retorna a reincorporarse al seno de la conocida realidad circundante, mediante explícitas imágenes de uso casi coloquial:

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos
veo a la calle que está mendiga de pasos

(Poema del manicomio)



NOTAS

- (1) Jean, Marcel (con la colaboración de Arpad Mazei), Histoire de la peinture surréaliste. París, Editions du Seuil, 1959. p. 148.
- (2) El carácter fónico del penúltimo verso de Poema al lado del sueño -"mou Abel tel ven Abel en el té"-, a nuestro entender, no registra perspectivas infantilistas, sino más bien corresponde a la atmósfera onírica de la composición, por sus extrañas resonancias. Tampoco la acumulación aliterativa que se registra en el Poema Amberes, y que reza así:
"s u r t i d o r e s d e o r o".
- (3) Cirlot, Juan Eduardo, Diccionario de los ismos. Barcelona, Editorial Argos, 1956, p. 205.



CAPITULO III - Características formales



1.- EL LIBRO COMO OBJETO ESTETICO

Los libros suelen existir a espaldas de su contenido. Normalmente no hay vinculación entre una y otra cosa. Quien escribe no piensa en la figura que tendrá su futuro libro, y las preocupaciones artísticas culminan cuando da el último toque a la composición. Igual el pintor con respecto al marco, donde luego irá el lienzo que ha ejecutado. El volumen posee un rol pasivo, y poca o nula importancia le concede habitualmente el autor, pese a que los frutos de su espíritu finalmente quedarán allí albergados para siempre. Si bien el texto reposará sobre la página ello será independientemente del volumen, sin que éste sea una prolongación de aquél.

En contraste a ello, el libro como objeto estético visual, concebido de conformidad al contenido, tal como es precisamente 5 metros, donde texto y volumen resultan indisolubles en virtud de la inspiración del escritor. La perspectiva del poema no termina en sí, sino que se desarrolla en un plano mayor. La creación es global, imbuída en un sentido francamente plástico, que se plasma en un inusitado libro-acordeón, único en la poesía local, y cuyos antecedentes se remontan a los orígenes de la literatura del actual siglo.

En efecto, las páginas se despliegan a la manera de un acordeón. Están dispuestas con un sentido volumétrico, o más exactamente como una cinta cinematográfica, no sólo para ser leídas, sino también contempladas en algunos casos. Lo corroboran las alusiones o las peculiaridades propias del sétimo arte que en determinados poemas contribuyen a que la hoja blanca parezca más bien un écran.

La figura ya no se limita al texto. La inspiración no se interrumpe a esas alturas. La forma sobrepuja y se ramifica en el propio espacio, en el que se hace efectiva la presencia



del volumen. Es la silueta del libro-acordeón, proyectada no caprichosamente, sino como lógica consecuencia, como muestra de identidad con el significado de la obra, producto de una coherente organización interna.

La escritura de Oquendo registra una absoluta ausencia de las normas tradicionales, como son la métrica, la rima y las estrofas, y en cambio se inclina por la concisión y la fragmentación. Llega a situaciones extremas, un poco más allá de las cuales se encuentra el vacío, la diseminación de los elementos lingüísticos, el lenguaje sin significado, tal como se caracteriza el estilo visual en boga hoy en día.

Así, a modo de tácita contrapartida, el autor decide que su libro sea un objeto estético. En el fondo una manera de compensar la carencia de un firme contorno en lo textual. Esta tendencia a la desintegración que lucen sus poemas, está contrarrestada por la disposición general del volumen. Fisonomía rotunda, concreta, que subsana el débil contorno de los versos, donde mayormente el lenguaje se torna esquemático.

Evidentemente, la forma es el primer detalle que se tiene en cuenta. En el caso específico del soneto, el lector recuerda ante todo la silueta de los cuartetos y tercetos; lo mismo ocurre con la sextina, pues quien conoce este tipo de composición p r o v e n z a l, piensa primeramente en las rimas que se repiten hasta provocar una estela de ecos obsesivos. Si con fuerza atrae el nivel formal del soneto y la sextina, es natural entonces que el rasgo más notorio de 5 metros, sea la figura de libro-acordeón, que además no es nada frecuente.

5 metros de poemas fue el nombre con que Oquendo de Amat bautizó su obra. ¿Por qué? ¿Juvenil arrebatado de originalidad? Sin embargo, no es un título engañoso como puede ser por ejemplo "Prosas profanas" o "La divina comedia". En el presente



caso, nada tan preciso como este raro nombre, ya que corresponde a la realidad: cinco metros, más o menos es lo que miden en conjunto las páginas donde aparecen los textos. Por cierto, los versos suelen ser medidos por sílabas o pies, aunque desde luego no mediante metros.

Pero sí se puede calcular por metros una cinta cinematográfica. Ello acaso estuvo en la mente del poeta: páginas desplegadas como una película, que midan la longitud expresada en el título. Por otra parte, la disposición del volumen aclara el sentido de la palabra "intermedio" (a modo de las viejas películas divididas en dos tandas), estampada en diagonal en una página, solitariamente y en gruesa tipografía; aclara la característica visual de muchas de las composiciones y, en particular, facilita su lectura o contemplación (1).

En virtud de este montaje, la estructura del libro alcanza otra perspectiva, que viene a reforzar la visión que traspuntan los versos. Tal concepción, por un lado, contrasta con la tendencia de abolir el marco tradicional en la pintura y, por otro, bien puede ser motivo de equivalencia con las esculturas de estilo móvil. Porque en todo ello hay un denominador común: la incorporación del movimiento al arte escultórico es comparable, en cierta medida, con el volumen integrado a su contenido. Porque en uno y otro caso es el enriquecimiento del fenómeno estético, añadiendo así una nueva dimensión. Por cierto, un libro y una escultura son cosas de por sí vivas; pero claro está no basta serlo, sino también aparentarlo, con toda evidencia, como lo hace patente "5 metros de poemas" y aquellos "móviles" que se agitan armoniosamente ante el menor soplo del aire.



NOTAS

- (1) 5 metros tiene como ascendiente principal el cine. Esta filiación se aprecia en la organización del volumen, concebido como una cinta cinematográfica precisamente de cinco metros de longitud; y, asimismo, en las composiciones ideadas como filmes. Por su parte, el cineasta y teórico Jean Epstein, en su estudio La poésie d'aujourd'hui un nouvel état d'intelligence (París, Editions de la sirène, 1921), p. 177, expresa lo siguiente: "Antes de cinco años se escribirán poemas cinematográficos: 150 metros y 100 imágenes en rosario en un hilo que seguirá la inteligencia". Es obvia la coincidencia con el título del poemario de Oquendo, y dada la resonancia que tuvo el libro de Epstein a la sazón, es seguro que el poeta peruano haya tenido conocimiento de él.



2.- ALGO SOBRE EL BLANCO DE LA PAGINA

Los sentimientos del escritor con respecto al blanco de la página han sólido oscilar entre la asunción de un reto y la frialdad más absoluta. De la inquietud primeriza ante el vacío de la página, por llenarlo de la mejor manera posible, se pasa automáticamente a la total indiferencia, a medida que la pluma o la máquina de escribir avanza en su contenido. El espacio en que se insertan las palabras, es considerado como una cosa implícita, que se da como los elementos naturales del mundo. Allí está, y ello basta. En el fondo, tal vez se le tiene como el claustro materno, que necesariamente debe albergar al ser fetal. Igualmente, como la bóveda celeste, donde han quedado por fuerza fijadas las constelaciones. Por más de dos milenios, la palabra escrita ha sido anidada maquinalmente por el escritor en el pergamino o en el papel, como si el lugar destinado al texto no tuviera otro fin que el de contenerlo.

Sin embargo, no todo ha sido así. No siempre el blanco de la página fue cosa de poca monta, que haya despertado sólo un interés utilitario e inmediato. Paralelamente -aunque en forma marginal- el espacio en efecto tuvo una consideración más especial por parte de los cultores del verso figurado, quienes vieron el vacío de la página por primera vez con ojos de pintor. Por la naturaleza plástica del procedimiento -la disposición tipográfica que imita la figura del tema-, el espacio deja entonces su función pasiva y alcanza a convertirse en algo menos desdeñable: sin él, el poeta no podría plasmar su composición en forma de silueta; sin él, el lector obviamente no la percibiría. Esta excepción de la regla, ha constituido una tradición milenaria (arranca en Grecia antes de Cristo), intermitente en la evolución de la literatura, aunque casi secreta y hasta vergonzante. En esencia una manía, un divertimento, toda una "bagatela filológica",

nada digna de los autores que se aprecian a si mismos.

La incipiente coexistencia entre texto y espacio, daría finalmente sus frutos. No más azoros, ni visos de oculto pasatiempo, sino por el contrario a la luz del día, como el uso franco y consciente del vacío, con el objeto de servirse de todas las virtualidades que encierra en su seno. El momento crucial llegó en 1897, al publicarse el poema Un golpe de dados jamás abolirá el azar, de Stephane Mallarmé. El blanco tendrá desde entonces una mayor importancia de la que ya había alcanzado. No sólo el lugar sobre el que se yuxtapone necesariamente la silueta del texto, sino que formará parte de la composición, como elemento fundamental. En Un golpe de dados, la organización textual depende del espacio, cuya visión simultánea determina la sucesión acelerada o lenta de los grupos de palabras (o "subdivisiones prismáticas de la idea", según Mallarmé). Así, ni verso lineal, ni verso figurado, sino una suerte de escenificación de la palabra sobre el blanco de la página.

Este rol del espacio en la poesía, coincide con la nueva función que tendrá en la pintura moderna. La aparición del abstractismo, en los primeros años del siglo, hará posible que la presencia del espacio sea real y no ficticia, como venía ocurriendo en el arte figurativo, a modo de ilusión óptica de la profundidad. De tal modo, el holandés Piet Mondrian, en los cuadros Victory Boogie Woogie y Broadway Boogie-Woogie (ejecutados al final de su vida, justamente como Mallarmé su referido poema), postula el espacio como la representación del mundo, en tanto que las formas son como símbolos de los objetos de la realidad. Pero para Casimir Malevitch el vacío encarna no lo visible y externo, sino únicamente la supremacía de la sensibilidad, de manera tan imperiosa, que llega inclusive a repeler los tradicionales elementos de la forma y el color. Sin duda, aproximaciones y semejanzas, a través del aire de la época, entre la escuela suprematista del pintor ruso y la profesión de fe mallarmeana en favor del blanco de la página.



3.- HOMENAJE AL ESPACIO

5 metros reviste un carácter netamente espacial, tanto en el plano del texto como el del libro. En esencia, la noción del espacio determina la forma y el contenido de las composiciones, así como la organización total de la obra. Pero téngase presente una salvedad: no es el invisible seno de la mente donde se producen las imágenes del lenguaje, sino el propio continente externo en que se plasman los versos, como lo es el ámbito de la página y la armazón del volumen.

El género del libro-acordeón -desplegable a modo de un atlas, como lo es 5 metros-, creemos que registra una cierta afinidad con los conceptos que dieron nacimiento a la escultura espaciodinámica del húngaro Nicolas Schoffer (1). Naturalmente, toda pieza escultórica cobra trascendencia artística al recortar su silueta en el vacío que la rodea; pero la novedad surge cuando la idea del espacio se convierte en un elemento crucial que influye en la composición. Libro-acordeón. escultura espaciodinámica, dos objetos estéticos distintos por cierto, aunque ejecutados bajo un designio común. Las teorías del artista húngaro, bien podrían igualmente normar la organización de este tipo de libros. ¿No hay allí acaso la necesidad de integrar el espacio a la obra literaria, en forma constructiva y dinámica, como quiere justamente Schoffer en el dominio de la escultura?

Pues bien, la sensibilidad espacial de Oquendo se manifiesta en el uso del blanco, como ya hemos señalado, sin limitación alguna, erigiéndolo en el eje de la escritura. Así, el discurso poético, tan liberal con respecto a la lógica y la sintaxis, se cuaja en una sucesión de grupos temáticos, cuyo perfil se recorta sobre la página. Es la sumisión del texto al espacio, hasta obligar que el poema se organice no en una página sino en dos, dentro de una franca disposición cinematográfica.

Por otra parte, en las entrañas de la escritura se registra



una tácita movilidad. Ese espíritu constructivo y dinámico, que Schoffer reserva para su extraño arte, surge de alguna manera -guardando desde luego las distancias- en casi la mitad de los textos oquendianos. En particular, en las piezas a doble página, que, por su mayor intensidad espacio-temporal, poseen un definido sentido cinético, que articula entre sí la composición, y a la vez la integra a la organización de la obra, cuyas páginas son susceptibles de entenderse.

Pero un temperamento tan calificadamente espacial, como lo es Oquendo, no podía dejar de poetizar, de manera explícita, sobre la realidad visible. Es en uno de los poemas de mayores dimensiones, (a doble página), como Film de los paisajes, y cuyo asunto central constituye una visión global (pero asaz dislocada) del mundo externo. Más aún, aparece en el contexto, sibilinaamente, cuando menos se piensa, la frase "poema acéntrico", a guisa de un meteorito que cruza repentinamente el firmamento. ¿Qué quiere decir esto? La respuesta está al pie de la página, en una breve nota, en que el autor indica que los poemas acéntricos son composiciones que vagan a través de los "espacios subconscientes". De tal modo, el ojo del poeta trata de abrazar a la vez el vasto ámbito externo, como las profundas zonas del espíritu.

La concepción del espacio, que llega a la esfera del propio yo, finalmente se corona en la estructura total de la obra. 5 metros proyectado como un solo todo, en el marco de un singular volumen vanguardista, como es en efecto el libro-acordeón. Extendiéndolo literalmente, de izquierda a derecha, en la dimensión enunciada en el título, permite que la idea poética se desarrolle más allá del continente de la página. El espacio físico se trueca en una invisible pantalla cinematográfica, porque al desplegarse el volumen, a manera de un atlas, los textos se van sucediendo como secuencias fílmicas, a medida que avanza la lectura.



NOTAS

- (1) Schoffer, Nicolas. Le spatiodynamisme. París, Editions "AA", sin fecha. (Texto de la conferencia pronunciada por Nicolas Schoffer el 19 de junio de 1954, en el anfiteatro Turgot, en La Sorbona, por iniciativa de la Sociedad Francesa de Estética).



4.- RECURSOS VISUALES

Cuando Oquendo escribe en estilo visual, el poema asume entonces el carácter de un objeto verbal inserto en el blanco de la página, donde los versos fluyen con marcado sentido cinético, e integrándose a veces a lo largo de una página doble. El espacio y el movimiento son, pues, los rasgos visuales básicos, ostensibles en la organización de la obra, como un volumen para manipularlo en forma hedónica, según consejo del autor; un volumen compacto, desplegable, compaginado a manera de una cinta fílmica, en fin, un volumen que abraza el espacio, a través de su propio largor y del asunto central encarnado en el sugerente nombre del libro.

El sentido cinético no se dará mediante mecanismos físicos ajenos al arte, como ocurre con determinados artistas plásticos modernos, sino únicamente por la concepción general y la deliberada proyección visual del texto. Así, la representación del movimiento puede tomar varias maneras, a saber:

ascendente, en Réclan, la oración "un ascensor", dispuesta verticalmente a modo de columna, al final y al lado izquierdo del poema, y que debe leerse de abajo arriba;

en vértice, en la misma composición, la frase "los perfumes abren albums", ubicada en el centro mismo del poema, a modo de eje, y con una tipografía en negrilla;

en escalonamiento, en Poema del manicomio, la frase "Tuve miedo de ser/una rueda/un color/un paso", en tono de baluceo y ritmo marcadamente decreciente, que se traduce en la disposición en forma de sucesivos escalones, hacia abajo.

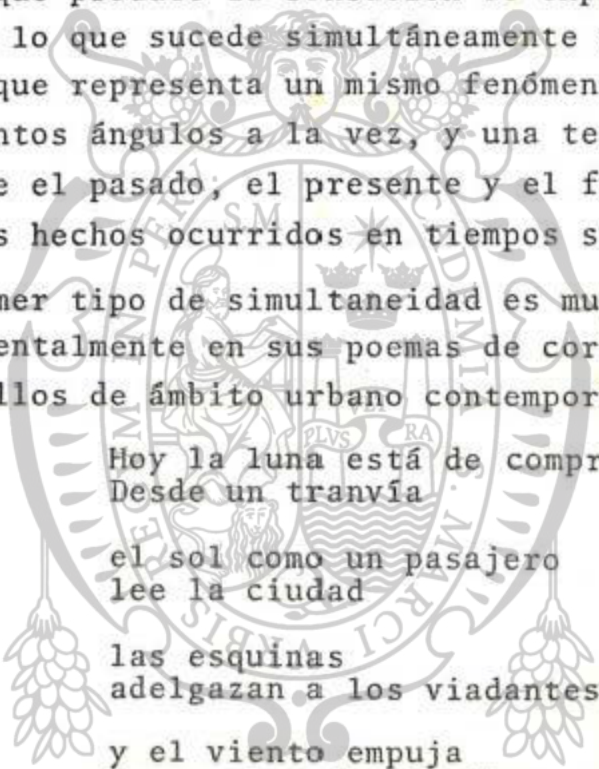
Además, el carácter cinético se registra en el ordenamiento tipográfico general del que hace uso el autor, colocando principalmente en sus piezas de aliento gráfico, los versos



en forma de bloques netos, aparentemente independientes, sin nexos gramaticales ni lógicos, y en donde los movimientos climático y anticlimático se suceden como tratando de imitar el ritmo cinematográfico.

Por otro lado, además del movimiento propiamente dicho, los versos oquendianos presentan una constante tendencia a la simultaneidad. Al respecto, se ha dicho que la simultaneidad en este tipo de literatura se presenta bajo tres formas: "una que produce la sensación de experimentar en un momento dado lo que sucede simultáneamente en lugares distintos; otra que representa un mismo fenómeno, persona o cosa, bajo distintos ángulos a la vez, y una tercera que reúne en un instante el pasado, el presente y el futuro, que vuelve simultáneos hechos ocurridos en tiempos sucesivos" (1).

El primer tipo de simultaneidad es muy frecuente en Oquendo, fundamentalmente en sus poemas de corte tipográfico, como en aquellos de ámbito urbano contemporáneo:



Hoy la luna está de compras
Desde un tranvía
el sol como un pasajero
lee la ciudad
las esquinas
adelgazan a los viadantes
y el viento empuja
los coches de alquiler

(Réclam)

Otro caso del primer tipo de simultaneidad se percibe claramente en los versos finales de la composición New York; allí el lector registra la sensación de experimentar, en un punto dado del tiempo, lo que paralelamente ocurre en lugares distintos:

100 piso
El humo de las fábricas
retrasa los relojes



Los niños juegan al aro
con la luna

en las afueras

los guardabosques
encantan a los ríos

Y la mañana se ve como una muchacha
(cualquiera)

en las trenzas
lleva prendido un letrero

SE ALQUILA
ESTA MAÑANA

(New York)

El segundo tipo de simultaneísmo en que se desarrollan diversos enfoques en torno a algo, como en forma calidoscópica, ocurre en el siguiente ejemplo. En él el eje del asunto es la dama ensalzada madrigalescamente por el poeta; ella no aparece, sino que está como subyacente en la composición; sólo se le alude a través de diversos elementos personales (voz, yemas de los dedos, ojos, vestidos). Es decir, se le configura bajo varios ángulos a la vez (paisaje, nubes, cintas, etc.) exactamente como señalaba el teórico vanguardista.

El paisaje salía de tu voz,
y las nubes dormían en la yema de tus dedos

De tus ojos cintas de alegría colgaron
la mañana

Tus vestidos
encendieron las hojas de los árboles

(Campo)

Oquendo también posee piezas donde confluyen, a guisa de encrucijada, el pasado, el presente y el futuro, tornando simultáneos diversos hechos sucesivos. Tal cosa se hace patente en la mayor parte del siguiente poema cuyos últimos versos se repliegan en un enfático tiempo presente.



Tu bondad pintó el canto de los pájaros

y el mar venía lleno en tus palabras
de puro blanca se abrirá aquella estrella
y ya no se volarán nunca las dos golondrinas
(de tus cejas

el viento mueve las velas como flores
yo sé que tú estás esperándome detrás de la
(lluvia
y eres más que tu delantal y tu libro de le-
(tras
eres una sorpresa perenne

DENTRO DE LA ROSA DEL DIA

(Poema del mar y de ella)

En suma, la tipografía de este autor no llega a la descripción por la palabra del objeto enunciado en la pieza; pero la unión gráfica entre el significante y el significado, a la que se refiere Alonso, de todos modos se presenta, y es mayormente dentro de una sola perspectiva: el sentido cinético, a lo largo de 5 metros.

Si bien nuestro escritor no usa la palabra para visualizar el tema, su grafismo reposa en otros mecanismos propios también de esta técnica: el ojo del lector quedará principalmente captado por la profusión de blancos, el cuerpo de las letras y el espaciado de éstas, el intermitente empleo de la técnica publicitaria, y aquella disposición tipográfica para expresar el movimiento y la simultaneidad, tal como acabamos de examinar.

Asimismo, antes vimos que para el Oquendo de intención visual, el poema se presenta como objeto en el espacio: cosa tangible, medible, manipulable, y como tal obligada a ocupar un determinado ámbito y el mismo que será casi siempre holgado. Efectivamente, hay muchísimos blancos como si el autor operara sobre la límpida página, con la actitud de un pintor frente a su lienzo; parece que sus letras, palabras, oraciones, en fin, esa "masa fónica", de la que nos habla el lingüista

contemporáneo, sea ante todo un volumen físico, que va a llenar el vacío de la página, a ocupar el justo sitio en ella, con arreglo a los designios del creador.

¿Cómo se presentan tales blancos? En vista de que por su peculiar constitución, todo el libro forma un indivisible cuerpo signifiante, desde la primera a la última página, no debemos pasar por alto entonces la hermosa dedicatoria, de dos cortos renglones colocados en el ángulo superior derecho de la página; luego el consejo del autor de cómo se debe abordar el libro, colocado en un solo renglón al ancho y ancho de la página y en la parte central, y con letras espaciadas; más adelante, como, para poner de relieve una vez más la concepción de la obra, la clásica frase cinematográfica, con que se anuncia la división de una película, y que va estampada en el corazón de la página, con el sintagma "10 minutos" en pequeñísimo cuerpo; igualmente la rotunda biografía, de tres renglones, en el ángulo izquierdo inferior, y en la página final la fecha de la creación y publicación de 5 metros. Allí en esos espacios aledaños, se produce el jubileo del blanco, contrastando armónicamente con las frases que, en esta oportunidad, trasuntan un palmario espíritu artístico, y que normalmente no hubiéramos tomado en cuenta, dada su motivación circunstancial.

En el propio seno del volumen, los blancos siguen muy bien dispuestos en todas las partes: en Poema del manicomio, el espacio casi vacío adquiere especial importancia, y opera como elemento primordial que coadyuva al enunciado del tema. En Réclam, desde el arranque, los espacios emergen a diestra y siniestra, luego con marcada holgura en el centro y, finalmente, en la parte inferior, donde también funcionan en íntima relación con el tema.

En general, se podrían distinguir dos perspectivas en el manejo del blanco: una en que hay placidez visual a consecuencia



de que las masas estróficas se distribuyen con una menor gesticulación tipográfica, como en Jardín, Poema (Para tí), Obsequio y Campo; y otra en que la serenidad del espacio es alterada en extremo por imprevistos desplazamientos tipográficos, como en Réclan, Mar, y en las tres composiciones de doble página. Precisamente, estas últimas piezas denotan la importancia que tiene el uso del blanco para Oquendo, cuando traspasa los límites apretados de la página individual, expansión ésta por lo demás justificada por el propio asunto, pues son sendas visiones urbanas en que la inspiración con naturalidad se corporiza, y cada estrofa o renglón asume visos volumétricos, estampado como a sus anchas -valga el término- en el vasto ámbito de la página doble.

Otras de las constantes tipográficas es el espaciado de letras, que se apreciará desde las primeras páginas de 5 metros, justamente en el atinado consejo del autor para leer sus versos: "abra el libro como quien pela una fruta", aparentemente, las letras cursivas y espaciadas de la frase podrían parecer como puro capricho, pero en realidad el espaciado ha sido elegido por el autor para dar relevancia al significado de sus palabras; y el verbo abrir en su forma imperativa, que inicia la frase, asume entonces sus correspondientes visos ideográficos, con el espaciado de las letras y los vocablos a lo largo del renglón, o sea en las mismas entrañas léxicas operándose el enunciado del verbo abrir, esparciendo, extendiendo, separando cada letra, y aun cada palabra. Este recurso gráfico se presenta otra vez, y con iguales efectos, en Film de los paisajes, en la frase "se ha desdoblado el paisaje", donde igualmente las letras aparecen separadas, en curiosa dilatación textual, en un evidente intento de hacer ostensible el significado, es decir, el acto de desdoblamiento.

La dilatación textual, con semejantes fines, se produce también en Réclan, en su ya citado verso central: "Los perfumes abren álbums", impreso en forma de vértice y con letras separadas;



evidentemente tanto su disposición tipográfica -la más osada en Oquendo de Amat-, así como el espaciado de las letras, están en relación estrecha con el asunto del verso, cuya palabra clave es otra vez el verbo abrir. En la misma composición rastreamos un sintagma de curiosa disposición tipográfica, y al que ya hemos aludido; nos referimos a la oración "un ascensor", colocada en el ángulo izquierdo inferior, en posición vertical, letras espaciadas y lectura de arriba abajo, que indica a las claras el movimiento ascensional.

Un caso curioso es el espaciado, no de letras individuales, sino de sílabas, y también destinado a la visualización del asunto; se presenta en New York, poema en doble página; allí, el espaciado tiene lugar en el segundo compartimiento, en el ángulo derecho superior, en una larga frase distribuida en cinco renglones; el primero es la única línea normal: precedida de un blanco interno, leemos en tipografía habitual, la oración "Para observarla"; luego en el segundo y el tercero, la frase "he salido/repetido"; estos dos renglones, ya en letras capitales, presentan separadas sus sílabas, y ambos son tetrasílabos, lo cual hace que coincidan gráficamente las sílabas de cada cual, dejando un claro espacio entre una y otra; las líneas cuarta y quinta corresponden a la siguiente frase: "por 25 venta/nas"; solamente los dos primeros elementos del cuarto renglón: por y 25, coincidirán más o menos en su ubicación con los grupos silábicos espaciados de las líneas anteriores, pues la voz ventanas, no será separada silábicamente, sino cercenada en su última sílaba, en violento encabalgamiento, la misma que pasará al renglón siguiente.

Pero ¿para qué toda esta rebuscada estructura tipográfica, con tan inusitada división silábica, como si el autor estuviera en trance de escandir el verso? A nuestro parecer responde a los mismos fines de las letras separadas de los casos vistos antes. Esta vez el autor también ha querido visualizar el leitmotiv de sus versos, y para ello recurre al procedimiento del



espaciado silábico. El sentido de toda la estrofa arranca del suelto verso final en la otra sección del poema, y que dice así: "Mary Pickford sube por la mirada del administrador". En suma, en la estrofa espaciada se produce un típico desdoblamiento simultaneísta, pues el poeta para poder observar a Mary Pickford procederá a ubicarse en forma ubicua en 25 ventanas. He aquí entonces que a fin de hacer patente a los ojos del lector las 25 ventanas aludidas, y aún el propio proceso de desdoblamiento del sujeto ubicuo, el autor opta por el espaciado de casi toda la frase. No ahondemos más nuestra reflexión, y sólo digamos que cada grupo silábico desmembrado bien podría representar las ventanas en cuestión.

Sin embargo, no todos los espaciados de letras abrigan tales perspectivas gráficas, pues en otras ocasiones el autor utiliza este medio sólo para fines meramente visuales, con el objeto de atraer la atención del lector, y sin que ello haya una intención óptica más profunda.

En la modalidad visual cotidiana también hay otra característica y es la elección de un determinado cuerpo de letras, y dentro de ello la constante de las letras capitales en versos completos que suelen rematar la composición, tal como ocurre en Cuarto de los espejos, Poema del mar y ella, Film de los paisajes, Jardín, Poema (Para tí) y Obsequio. En cuanto al tipo de letras, el autor acostumbra usar la cursiva o bien la negrilla, como en el referido verso en Réclam, o en el siguiente verso:

Todas las casa son cubos de flores

(Film de los paisajes)

donde curiosamente las letras van en dimensión micrométrica y en negrilla, como si se pretendiera que el lector tenga una visión aérea del enunciado de la frase.

Por último, hay un recurso gráfico singular como el de las



frases enmarcadas a modo de afiche, que desde el punto de vista de la sintaxis corresponderían a la tradicional oración parentética; ello se aprecia en Film de los paisajes, Mar, y New York. A nuestro juicio vendría a ser un elemento casi figurativo en el contexto de esta poesía tipográfica, donde en ningún momento se insertan diseños como suele suceder a veces con otros escritores de tal tipo.

N O T A

- (1) Saúl Yurkievich, en su libro Modernidad de Apollinaire (Buenos Aires, Losada, 1968, p. 116) transcribe la clasificación que formula el escritor Par Bergman en torno a los tipos de simultaneidad en la literatura vanguardista.



5.- EL USO DE LA IMAGEN

La imagen múltiple e irracional es el rasgo común de la poesía vanguardista y, en consecuencia, la escritura de Oquendo no escapa de esta característica, tanto en su modalidad visual como en los textos de tendencia surrealista. Es una constante que define su filiación moderna, su vocación por el verso experimental, en fin, su búsqueda por una expresión radicalmente distinta de las maneras románticas y modernistas del siglo pasado.

La reiterada presencia de la imagen en el estilo de Oquendo, pone de relieve además una singularísima coincidencia, como es en efecto la similitud que registra el título y la concepción general de 5 metros poemas con las ideas de Jean Epstein, tal como ya hemos observado. En realidad, este cineasta fue bastante explícito en las páginas de su mencionado libro, que apareció en el año 1921, es decir, previamente a la publicación del volumen de Oquendo, fechado en 1927. Para él, antes de un lustro se escribirían poemas de tipo cinematográfico, que tendrían una extensión de 150 metros y 100 imágenes, como una especie de rosario cuyo hilo seguiría la inteligencia.

Seguramente, el libro o los postulados de Epstein eran del conocimiento de nuestro escritor, como lo prueba palmaria mente la similitud entre el sintagma "150 metros" y el título "5 metros de poemas", cuya coincidencia estriba en el empleo del número 5 y la palabra "metros". Además, las ideas de Epstein se manifiestan, igualmente, en la profusión de las imágenes y en la organización del libro, como un film cuya secuencia es seguida por el lector, conforme al pronóstico del teórico francés.

La imagen es el elemento fundamental del lenguaje vanguardista. Para sugerir la simultaneidad y el movimiento, fue utilizada por los futuristas; para plasmar la unión de los contrario

los surrealistas cultivaron la técnica automática que desencadena las imágenes de "aproximaciones insólitas", lo cual tomaron conciencia al analizar la frase de Lautréamont, en los Cantos de Maldoror: "Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección". Pero, con anterioridad a lo que postulaba André Breton en el primer manifiesto surrealista, Pierre Reverdy asumió la delicada responsabilidad de sentar las bases fundacionales de la nueva retórica, que se perfilaba a la sazón, y formuló las definiciones más claras y precisas sobre la identidad de la imagen, considerándola como una creación pura del espíritu, que "no puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes" (1). λ

Ahora bien, en Oquendo es frecuente la típica imagen vanguardista de carácter múltiple, denominada "polipétala" o "plurivalente", porque aglutina en sí varias analogías (2), como se aprecia en los siguientes casos: λ

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos
veo a la calle que está mendiga de pasos

(Poema del Manicomio)

Desde un tranvía
el sol como un pasajero
lee la ciudad

(Réclam)

Para el marino que nos mira de una sola ceja
con su blusa como una vela en la mañana

(Mar)

Mujer
mapa de música claro de río fiesta de fruta

(Poema)

Mi recuerdo te viste siempre de blanco
como un recreo de niños que los hombres miran desde aquí
(distante)

(Madre)



Asimismo, tal acoplamiento se percibe a lo largo del propio discurso poético, donde las imágenes -aunque a primera vista planos netos, sin nexos lógicos, y muchas veces sin enlaces extraoracionales- se yuxtaponen, se encadenan bajo la ley de la sorpresa sistemática y en virtud del dictado de la "imaginación errática" (3). Esta asociación de imágenes interdependientes, dentro del espacio del texto, la podemos ver en el siguiente pasaje:

Porque salido de un sabor admirable
Cantos colgados expresamente de un árbol
Arboles plantados en los lagos cuyo fruto es una estrella
Lagos de tela restaurada que se abren como sombrillas
Tú estás aquí como la brisa o como un pájaro

(Poema al lado del sueño)

Pero el tipo de imagen dominante en la figuración oquendiana, es sin duda la metagoge, tropo por el cual se trasladan las propiedades del ser humano a las cosas inanimadas. En efecto, el autor no pierde la ocasión de revestir, curiosamente, el mundo inerte, con las cualidades propias del hombre.

Por ejemplo, en Réclam, en cuyos versos esta figura retórica alcanza su máxima exaltación:

Hoy la Luna está de compras
Desde un tranvía
el sol como un pasajero
lee la ciudad
las esquinas
adelganzan a los viandantes

En el mismo poema, más adelante, aún se distinguen otros casos:

los perfumes abren albums/de miradas internacionales
y el ruido de los clacksons ha puesto los vestidos azules
un ascensor/compró para la Luna 5 metros de poemas

Las imágenes de naturaleza antropomórfica se suceden unas tras otras en el curso de la obra de Oquendo, como un verdadero

rosario o una idea fija que no cesa:

y las nubes dormían en la yema de tus dedos
(Campo)


en el tren lejano iba sentada
la nostalgia
y el campo volteaba la cara a la ciudad
(Ib)

El tráfico
escribe
una carta de novia
(New York)

El humo de las fábricas
retrasa los relojes
(Ib)

Y la alegría como un niño
juega en todas las bordas
(Mar)

Porque ante ti callan las rosas y la canción
(Madre)

- 
- (1) Reverdy, Pierre. Escritos para una poética. Caracas, Monte Avila Editores, 1977, p. 25.
- (2) Videla, Gloria. El ultraísmo. Madrid, Editorial Gredos, 1956, p. 86.
- (3) Yurkievich, Saúl. Modernidad de Apollinaire. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, p. 202.



CONCLUSIONES

- 1.- Carlos Oquendo de Amat ejecuta su obra poética durante el período de la primera vanguardia latinoamericana, que se cristaliza en el decenio de los veinte. La realiza en los albores de su juventud, y en el seno de un escenario cultural que no es precisamente el centro de las coordenadas literarias de la época; sin embargo, posee una clara conciencia vanguardista, patente en las diversas modalidades que va experimentando, en mayor o menor grado, en el curso de su escritura.
- 2.- En su breve obra constituida por el libro 5 metros de poemas y cuatro piezas fuera de volumen-, el autor pone de manifiesto un virtuosismo experimental de carácter sincrético. Vale decir, desarrolla maneras vanguardistas fundamentales, como la visual, la automática y la fonética. Lo hace en proporción diversa: primeramente la modalidad visual, que lo caracterizará; luego el automatismo, técnica asumida en las postrimerías de su producción; y, en fin, la tendencia fonética, expresada en acumulaciones aliterativas. La obra de Oquendo de Amat resulta así una sistematización de las líneas maestras del vanguardismo poético internacional.
- 3.- Salvo aislados conatos caligramáticos a lo Apollinaire, el estilo de 5 metros de poemas está más próximo a la concepción visual de Un golpe de dados jamás abolirá el azar, de Stéphane Mallarmé, en razón a la lectura simultánea en doble hoja, el uso de la tipografía y el blanco de la página.
- 4.- Oquendo de Amat constituye un antecedente en el panorama de la poesía latinoamericana visual. Ello debido a una común coincidencia, cual es la aproximación del poeta peruano y de las tendencias visuales/hoy vigentes, en relación al citado poema de Mallarmé.



- 5.- 5 metros de poemas pertenece al género del libro-a-cordeón, o sea un volumen de hojas plegables que se extienden como un atlas, justamente en una longitud de cinco metros, tal como está enunciado en el título del libro. En esencia, está organizado con un criterio cinético, como si el conjunto fuera una imaginaria cinta cinematográfica, en el que cada poema constituye la secuencia de un filme. Ello está acreditado por las composiciones a doble página denominadas precisamente "filmes", por la división del libro mediante un "intervalo de cinco minutos", que el autor introduce a modo de las antiguas películas divididas en dos tandas; y, asimismo, por las reiteradas alusiones al mundo cinematográfico de la época.
- 6.- El espacio es el eje de la concepción integral de 5 metros de poemas, tanto en la perspectiva del volumen, como en el plano de la página. Ello es factor determinante en el sentido general de la obra.
- 7.- Los poemas de Oquendo de Amat registran como principales claves temáticas, el lirismo amoroso, el cosmopolitismo, el bucolismo y el sentimiento infantilista. Estas particularidades significativas van aflorando indistintamente en las diversas composiciones.
- 8.- La imagen típica oquendiana es la metagoge, cuyo uso permite al autor revestir frecuentemente de caracteres antropomórficos a las cosas inanimadas.
- 9.- La singular sensibilidad técnica de Oquendo de Amat, que le hace posible experimentar las modalidades visual, automática y fonética, se pone en evidencia en el aspecto de los específicos procedimientos ópticos, cuya gama va desde la concepción general del libro, hasta los recursos de visualización verbal del movimiento, simultaneidad, usos del blanco, espaciado de las letras, variedad tipográfica y sintagmas con sentido de afiche.



Bibliografía de Oquendo de Amat

5 metros de poemas. Editorial Minerva, Lima, 1927.

Ib.: 2a. edición. Editorial Decantar, Lima, 1968.

Vuelta a la otra margen. (Contiene 5 metros de poemas más cuatro no insertos en el libro). M. Lauer y A. Oquendo, Casa de la Cultura, Lima, 1970.

Tránsito de Oquendo de Amat. (Contiene un estudio biográfico e interpretación de textos del autor, así como la reproducción total de 5 metros de poemas, recogiendo además 7 composiciones no incorporadas en el volumen). Carlos Meneses, Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.

Estudios sobre Oquendo de Amat

Arciniega, Rosa: "Llanto de queñas sobre la sierra castellana", "La Prensa", Lima, 1937.

Armaza, Emilio: "El poeta que volvió del olvido", "El Comercio", Lima, 30 noviembre 1970.

Castro, Mario: "Oquendo: '5 metros'", "La Prensa" (7 días del Perú y del mundo), Lima, 27 julio 1969.

Delgado, Washington: "Moú Abel tel ven Abel en el té", "El Comercic" (Suplemento Dominical), Lima, 11 junio 1978.

Escobar, Alberto: Carlos Oquendo de Amat, presentación del poeta en "Antología de la poesía peruana", Ed. Nuevo Mundo, Lima, 1965.



- Guillén, Alberto: Carlos Oquendo de Amat, presentación del poeta en "Breve antología peruana", Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1929.
- Gutiérrez, Marco: "Carlos Oquendo de Amat, poeta postmodernista", "Letras Peruanas" n.ºm. 14, Lima, 1963.
- Lévano, César: "Cinco metros de poesía y una tumba olvidada", "Caretas", Lima, 1a. quincena de mayo, 1968.
- Meneses, Carlos: "La angustia y el amor de Oquendo de Amat a través de sus Cinco metros de Poemas", "Cuadernos Hispánicos", Madrid, n.ºm. 244, abril 1970.
- Ib.: "El rebelde que escribió Cinco metros de poemas", "Sin Nombre", vol. II, n.ºm. 2, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre 1971.
- Ib.: "Oquendo de Amat a través de su poesía", México, "CLE" bol. n.ºm. 11, 1970.
- Ib.: "El viaje de un poeta hacia la muerte", "Insula", Madrid, n.ºms. 296-297, julio-agosto 1971.
- Ib.: "El poeta que escribió cinco metros de amor", "Razón y Fábula" n.ºm. 20, Bogotá, agosto-septiembre 1970.
- Ib.: "El poeta de la camisa colorada", "El Nacional" ("El Papel Literario"), Caracas, enero 1971. Reproducido en "El Sol", Alajuela, marzo-julio 1971.
- Ib.: "Tránsito de Oquendo de Amat", Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.



Ortega, Julio: Figuración de la persona, Ed. Edhasa, Barcelona, 1971.

Oviedo, José Miguel: "Cinco metros en cuarenta años", "El Comercio" (Suplemento Dominical), Lima, 19 octubre 1969.

Pavletich, Esteban: Permanencia (prólogo), Ed. Andimar, Buenos Aires, 1968.

Ib.: "Hallazgo de la tumba de Carlos Oquendo de Amat", "Oiga", Lima, 30 junio 1972.

Ramírez, Rómulo: "La recuperación de un gran poeta", "Oiga", Lima, 15 diciembre 1972.

Ib.: "Carlos Meneses y su preocupación por Oquendo de Amat", "El Pueblo", Arequipa, 27 octubre 1972.

Ib.: "Los enigmas de Oquendo de Amat", "El Comercio", Lima, 28 junio 1972.

Rodríguez, Luis: "Carlos Oquendo de Amat", "Idea" núms. 41-42, Lima, 1959-60.

Rojas, Waldo: "Carlos Oquendo de Amat", "Cormorán", año I, núm. 7, Santiago de Chile, abril 1970, pág. 6. "El Comercio" (Suplemento Dominical), Lima, 2 agosto 1970.

Salazar B., Sebastián: Carlos Oquendo de Amat, presentación del poeta en "La poesía contemporánea del Perú", en colaboración con Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson, Ed. Cultura Antártica, Lima, 1946.



Sánchez, Luis A.: Carlos Oquendo de Amat, presentación del poeta en "Índice de la poesía contemporánea peruana" (1900-1937), Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1938.

Sologuren, Javier: "Conversando sobre Carlos Oquendo de Amat", "La Prensa", Lima, 15 mayo 1977.

Suárez Miraval, Manuel: Poesía amorosa del Perú (introducción), Ed. Patronato del Libro Peruano, Lima, julio 1957.

Tauro, Alberto: "50 años de 5 metros de poemas", "El Comercio", Lima, 26 abril 1977.

Vargas Llosa, Mario: "Mundo Nuevo" (reproducción del discurso pronunciado con motivo del Premio "Rómulo Gallegos", en el que hace un recuerdo de Oquendo de Amat), París, núm. 17, 1967.

