



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

Vega, J. (2001). *Vanguardia y Modernidad en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat: Un acercamiento* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

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

Título:

Vanguardia y Modernidad en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat: Un acercamiento

Autor:

Selenco Vega Jácome

Año:

2001

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Carlos Oquendo de Amat, Walter Benjamin, Wolfgang Iser, modernidad, modernización, individuo, teoría de la Recepción.

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

Vega, J. (2001). *Vanguardia y Modernidad en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat: Un acercamiento* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

El trabajo pretende una lectura de poemario *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. Asimismo, la tesis se propone investigar el grado de inserción del poemario dentro la vanguardia artística. Cuatro capítulos componen la tesis. En el primero se analizan los aportes que la crítica literaria ha producido acerca de la obra de Oquendo de Amat. El tesista llega a la conclusión de que la crítica literaria ha reflexionado, en su mayoría, de manera impresionista sobre la obra del puneño. En el segundo capítulo se explica la propuesta metodológica de la tesis, la cual se basa en la Teoría de la Recepción de Wolfgang Iser y la retórica del Grupo Mi. El tercer capítulo se aborda la relación entre *5 metros de poemas* y el fenómeno de la Vanguardia. El capítulo cuarto se analiza el poemario de Oquendo en relación con el fenómeno de la modernidad.

Palabras Clave: Carlos Oquendo de Amat, Walter Benjamin, Wolfgang Iser, modernidad, modernización, individuo, teoría de la Recepción.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(Universidad Del Perú, DECANA DE AMÉRICA)

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Académico Profesional de Literatura



VANGUARDIA Y MODERNIDAD EN *5 METROS DE POEMAS*
DE CARLOS OQUENDO DE AMAT: UN ACERCAMIENTO

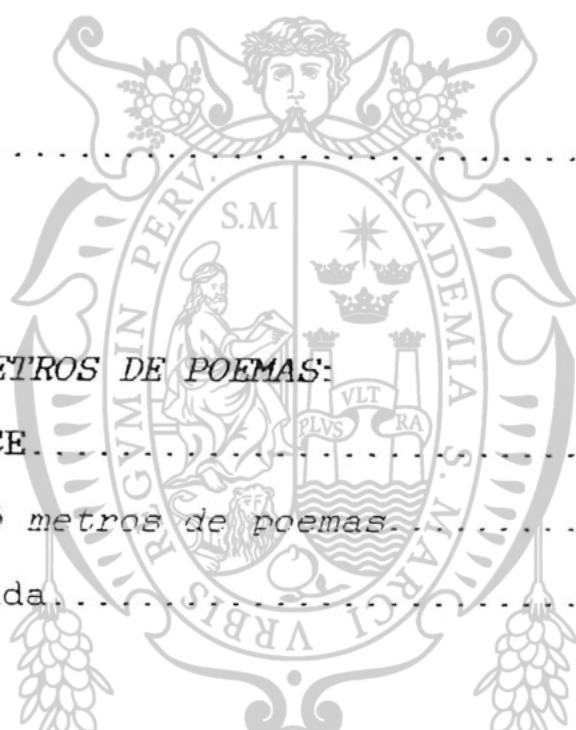
Tesis para obtener el Título Profesional de:
LICENCIADO EN LITERATURA

Presentada por:
SELENCO VEGA JÁCOME

Lima – Perú
2001



A mis padres.



INTRODUCCIÓN..... 7

CAPÍTULO I

LA CRÍTICA Y 5 METROS DE POEMAS:

HISTORIA Y BALANCE..... 28

1. La crítica y 5 metros de poemas..... 30

2. Balance y agenda..... 52

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO: LA COMUNICACIÓN LITERARIA

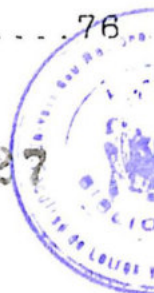
Y LA "HORA DEL LECTOR"..... 62

1. Situación actual de los estudios literarios..... 66

2. Concepción pragmatista: la comunicación literaria..... 69

3. La hora del lector..... 74

4. Resumen..... 76





5. Aproximaciones a nuestra línea teórico crítica.....	78
6. Una definición de literatura y poesía.....	80
7. Señales retóricas: el grupo Mi.....	82
7.1. Sobre las señales retóricas: los aportes del grupo Mi.....	85
7.2. Sobre las metáboles. Dominios de la Retórica.....	89
8. Resumen.....	95
9. La situación comunicativa imaginaria de los poemas: Marco pragmático.....	96
10. Ejemplificación de nuestro aparato metodológico.....	99
10.1. Análisis del poema "Lluvia".....	100
10.2. Análisis de "Poema de la niña y de la flor".....	104
10.3. Análisis de "Poema surrealista del elefante y del canto".....	109
10.4. Análisis del poema "El ángel y la rosa".....	112
10.5. Análisis de un texto de <i>5 metros de poemas</i>	116

CAPÍTULO III

5 METROS DE POEMAS Y EL FENÓMENO DE LA VANGUARDIA:

UN ACERCAMIENTO.....	119
1. <i>5 metros de poemas</i> : descripción y características generales.....	123
2. Un acercamiento al fenómeno vanguardista en Europa. Latinoamérica y el Perú.....	129
3. <i>5 metros de poemas</i> y el fenómeno de la vanguardia: un acercamiento.....	144



3.1. *5 metros de poemas* y el Cubismo..... 147

3.2. *5 metros de poemas* y el Futurismo..... 156

3.3. El Creacionismo y *5 metros de poemas*..... 162

3.4. El Ultraísmo y *5 metros de poemas*..... 170

3.5. El yo poético en *5 metros de poemas*..... 177

CAPÍTULO IV

EXPERIENCIA Y MODERNIDAD EN 5 METROS DE POEMAS: UNA

PROPUESTA DE LECTURA 184

1. Sobre la modernidad y la modernización: algunas diferencias conceptuales y cercanías..... 196

2. Una noción de experiencia..... 198

3. Modernidad y experiencia en 5 metros de poemas: una propuesta de lectura..... 219

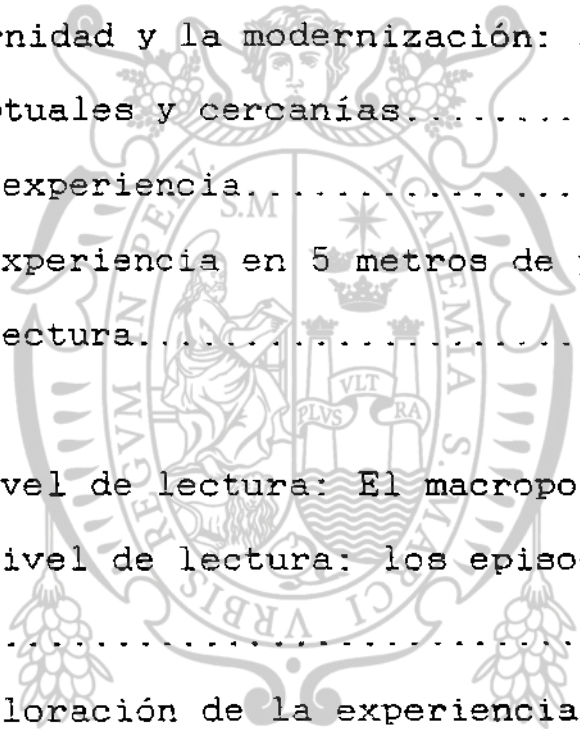
3.1. Primer nivel de lectura: El macropoema..... 219

3.2. Segundo nivel de lectura: los episodios de la serie..... 235

3.2.1. Valoración de la experiencia en "Aldeanita" y "Réclam"..... 239

3.2.2. "Cuarto de los espejos" y "Poema del manicomio": espejos refractarios de la modernidad..... 246

3.2.3. La explosión de la experiencia y la recuperación del interlocutor en "Compañera" y en "Poema del mar y de ella"..... 260





3.2.4. La estrategia de la imaginación del niño en "Mar" y "Madre".....264

3.2.5. La ciudad y la experiencia de los grandes paisajes en "New York", "Amberes" y "Film de los paisajes".....272

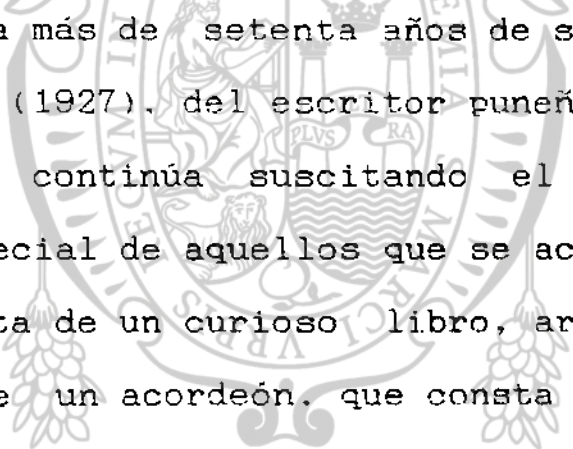
3.2.6. La experiencia de la fantasía y la fusión del subconsciente en "Poema al lado del sueño".....285

CONCLUSIONES.....289

BIBLIOGRAFÍA



INTRODUCCIÓN



Aún ahora, a más de setenta años de su publicación. *5 metros de poemas* (1927), del escritor puneño Carlos Oquendo de Amat (1905), continúa suscitando el asombro de los lectores, en especial de aquellos que se acercan por primera vez a él. Se trata de un curioso libro, armado a la manera de los fuelles de un acordeón, que consta de una sola tira de papel plegable de aproximadamente 5 metros. La impresión de los textos poéticos (21 en total) se ha realizado por una sola cara de la extensa hoja sin numerar. Esta singular estructura, así como varios de los títulos de los poemas ("Réclam", "Film de los paisajes", por citar dos casos), y el "intermedio" de 10 minutos, remiten a un referente moderno inmediato: el mundo cinematográfico.



En la mayoría de poemas es verificable el uso de una amplia gama de recursos formales, propios de la más audaz poesía contemporánea: juegos con los espacios en blanco, versos en cruz, en diagonal, cambios en los registros tipográficos, etc.

El uso de estas estrategias compositivas, pero también el momento en que se produjo su publicación, han inducido a los críticos literarios a incluirlo sin problemas dentro de la llamada Vanguardia Artística Internacional

La Vanguardia, como movimiento cultural, surgió en las primeras décadas del siglo XX y se constituyó en el segundo gran movimiento de la Modernidad, posterior a la irrupción del Romanticismo. Por Modernidad entendemos aquella época surgida con los filósofos ilustrados y que, en el plano práctico, abrió sus fuegos con la célebre revolución francesa de 1789. La Modernidad, como modelo simbólico y de representación de la realidad fue el resultado de la crítica al modelo cristiano y monárquico antiguo, y tuvo su fundamento en la razón. Gracias a la razón y a su instrumento, la crítica, se creyó posible lograr la emancipación del hombre en la búsqueda de su propio destino: la historia, en la época moderna ya no depende de Dios, sino que se convierte en un *continuum* que liga al hombre con la

idea de progreso.



Sin embargo, con el paso del tiempo, este proyecto moderno basado en la razón, mostraría sus severos límites. El racionalismo moderno, que prometía a los hombres en la tierra lo que el cristianismo les ofrecía en un paraíso ignoto, terminó revelándose como un sistema opresivo y alienante, incapaz de satisfacer las necesidades del hombre. En este contexto, tanto el primer movimiento moderno, el Romanticismo, como el surgido en las primeras décadas del siglo XX, el Vanguardismo, se presentaron como intentos por llenar ese profundo vacío dejado por los embates de una racionalidad amenazante.

En el caso de la Vanguardia, debemos decir de esta que fue problemática en muchos sentidos. En primer lugar, no se trató de un movimiento uniforme: hubo varias escuelas que, incluso a nivel de propuestas, eran muy diferentes unas de otras. Todas, sin embargo, se caracterizaban por una búsqueda y un trabajo incesante con el lenguaje y por su osada exploración de las formas poéticas. En sus vertientes más expresivas y problematizadoras, la vanguardia se rebeló contra el modelo artístico de imitación de la realidad propio del arte burgués decimonónico. Esta rebelión dio paso al estatuto ficcional en la literatura, a la

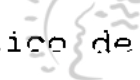
autorreferencialidad, así como al simultaneísmo o fragmentación del discurso. Además, con la vanguardia se produjo un cuestionamiento de la obra literaria como convencionalidad e institucionalidad: esto dio pie al rebasamiento de los géneros, a las clasificaciones y a los límites entre las artes: de igual forma, se buscó provocar al lector, que se vio de pronto obligado a asumir una postura participativa ante las obras, comprometiéndose activamente en la construcción del sentido de aquello que leía ¹.

Es importante apuntar también que, pese a las posibles diferencias de sus propuestas artísticas, todos los ismos vanguardistas participaron, en mayor o menor grado, de esa sensibilidad nueva que Hugo Friedrich considera rasgo común de la poesía moderna.

Para Friedrich ² la poesía surgida con Baudelaire ya no está anclada al verso, como sí sucedía en el caso de la poesía anterior, sino que pone énfasis en el contenido, en el peculiar modo de conocimiento que transmite. En la poesía

¹ Huamán Villavicencio, Miguel Ángel. *Literatura y cultura*. Lima, Fondo editorial de la facultad de Letras UNMSM. 1993; p. 155.

² *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona. Seix Barral, 1974.



moderna todo resulta interesante para el ojo crítico del creador, quien a partir de los diversos elementos de la realidad logra dar un diagnóstico, un conocimiento sintético de la dimensión vital en el mundo moderno. Poco a poco el verso se vuelve libre y los temas más diversos irrumpen en el ámbito literario. Para esta nueva lírica, será la imagen la gran privilegiada, pues a través de ella se puede mostrar la serie de complejos procesos que se interrelacionan con la experiencia humana³. Los cambios en la época moderna van a generar el desarrollo de una nueva estructura en la lírica, con características identificables: éstas son, siguiendo a Friedrich, el hermetismo y la ininteligibilidad de sus versos, lo que produce en el lector un efecto de hechizamiento y magnetismo⁴.

En el plano formal, son característicos de la poesía moderna el uso de recursos tales como el simultaneísmo y la fragmentación, la presencia de varias voces y la ruptura del

³ Huamán Villavicencio, Miguel Ángel. *Op. cit.*: p. 157.

⁴ Friedrich dice textualmente que "En las obras de estos poetas [modernos], el lector sufre una experiencia que, incluso antes de que él se dé cuenta, le aproxima extraordinariamente a un rasgo esencial de su lírica. Su oscuridad le fascina en el mismo grado que le aturde, y la magia de sus palabras y su aura de misterio le subyugan aunque no acierte a comprenderlas. Podemos dar a esta coincidencia del hechizo con la ininteligibilidad el nombre de disonancia, pues de ella resulta una tensión que se acerca mucho más a la inquietud que al reposo." Friedrich, Hugo. *Op. cit.*: p. 21.



discurso lineal.

Los rasgos anteriores harán de la poesía contemporánea un ejercicio no para la declamación sino para la lectura: este ejercicio visual enriquecerá el caudal cognitivo del lector, haciéndolo participar activamente de la experiencia poética y obligándolo a cuestionar la realidad y la mera racionalidad modernas.

Vistas así las cosas, y volviendo a la peculiar estructura de 5 metros de poemas, no habría ningún problema en asumir su inclusión dentro de la vertiente latinoamericana de Vanguardia. Sin embargo, para la mayoría de críticos, tanto el libro de Oquendo como el grueso de los poemarios vanguardistas de ese tiempo no fueron sino manifestaciones de segundo orden que captaron la forma, pero no el contenido, de las propuestas de Vanguardia europeas. Mirko Lauer, uno de nuestros más importantes críticos, sintetiza bastante bien estas ideas cuando afirma: "El divorcio entre vanguardismo y ciencia en la sociedad peruana es evidente, como lo es la exclusiva fascinación con el escaparate de la tecnología antes que con las bases de la tecnología misma"³.

³ Lauer, Mirko. "Máquinas y palabras". En: *Márgenes*. Año VII, Nº 12; p. 103.



Para Lauer, como para la mayoría de nuestros críticos en su ingenua fe por las máquinas y en su culto por las apariencias de la modernidad, los vanguardistas se convirtieron ellos mismos en apariencias que no duraron más allá de sus experimentaciones formales.

Esta es una opinión que merece discutirse. En el caso concreto de *5 metros de poemas*, es cierto que el año de su publicación coincide con aquel momento de apertura, de creciente interés por lo que sucedía en el ámbito occidental europeo. El capitalismo internacional ingresa al Perú de aquellos años trayendo la imagen de un mundo desarrollado y pujante. No sólo en el Perú, también en el resto de países latinoamericanos sus incipientes burguesías nacionales, así como sus intelectuales, adoptan los signos más ostentosos de las ideologías capitalistas europeas: fe en el progreso científico, modernización industrial, desarrollo de los centros urbanos y un creciente consumismo. Paradójicamente, a la vez que se produce esta política de internacionalización al mundo y al progreso tecnológico modernos, nuestros jóvenes países inician una búsqueda incesante de las raíces de sus respectivas nacionalidades.

Néstor García Canclini ha explicado cómo la modernización no logró desarrollarse de la misma manera en las diversas esferas de lo social, lo económico, lo político y lo cultural en los países latinoamericanos. Esta imposibilidad de lograr un desarrollo equilibrado y sostenido se debió principalmente a la falta de preparación y de recursos materiales y tecnológicos en unos países que sólo contaban con materias primas y con una herencia colonial todavía agobiante, en cuanto a sus prácticas oligárquicas y autoritarias.

En este contexto, prosigue Canclini, fueron los estratos culturales, en especial a través de los proyectos de Vanguardia, los que asumieron el desarrollo que, en esos años, era imposible de lograr en las otras esferas mencionadas. Así, el desfase entre desarrollo cultural y desarrollos económico, político y social no pudo evitar el atraso en nuestros países, pero sí permitió la aparición de obras literarias de primerísimo nivel, en las cuales se plasmaron varios de los más valiosos fundamentos de la modernidad; muchas de estas obras trascendieron el mero ejercicio formal vanguardista y se erigieron en verdaderos paradigmas de la mejor poesía contemporánea en cualquier

* García Canclini, Néstor. *La modernidad después de la posmodernidad*. Montevideo, publicación del taller Torres García, s.a.; pp. 204-213.

idioma. En el caso peruano, podemos citar a Trilce de César Vallejo, *Las insulas extrañas* y *Abolición de la muerte* de Emilio Adolfo Westphalen, *La tortuga ecuestre* de César Moro.

Dentro de este importante núcleo de obras nos parece pertinente citar también el breve (y único) volumen publicado por Carlos Oquendo de Amat, en 1927. No compartimos aquellos comentarios adversos que ven en *5 metros de poemas* el resultado de una recepción aporoblemática e ingenua de "una modernidad que le venía de afuera". Por el contrario, junto con el empleo de una serie de registros formales que lo hacen partícipe de la mejor poesía de Vanguardia, notamos en él una propuesta que se hace crítica frente a los beneficios que otorga la vida moderna.

Precisamente, la intención principal de nuestro trabajo de investigación es proponer una estrategia de lectura de *5 metros de poemas* en relación con el proyecto moderno. En

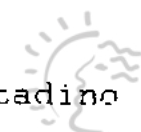
⁷ Fuera de este libro, sólo se conocen con seguridad cuatro poemas publicados por él en diferentes medios: "Lluvia" (*Mercurio peruano*, Lima, noviembre - diciembre de 1926); "Poema del niño y de la flor" (*Amauta*, N° 20, Lima, 1929); "Poema surrealista del elefante y del canto" (*Amauta*, N° 20, Lima, 1929), y "El ángel y la rosa" (*Amauta*, N° 21, Lima, 1929). Asimismo, Oquendo es autor de un curioso texto poético que intenta ser una crítica literaria: "Nueva crítica literaria", publicada en la revista vanguardista limeña *Rascacielos* (ex *Hangar*), en 1926.

⁸ Lauer, Mirko. *Op. cit.*: p. 103.



este sentido, nuestro esfuerzo está encaminado a desentrañar el misterio de la composición de este libro. Sostenemos la hipótesis de que *5 metros de poemas* se propone como un artefacto, o como un extenso rollo de película contada. En esta tira de papel de casi 5 metros, los poemas se concatenan unos a otros en base a una estricta voluntad compositiva que exige al receptor una lectura de los poemas como episodios progresivos de una gran película unitaria. La idea de un artefacto literario proviene desde el título del libro: *5 metros de poemas*. Este "artefacto" se ofrece, al igual que los productos novedosos de la modernización tecnológica, con una indicación a los usuarios para su correcto uso ("Abra el libro como quien pela una fruta"). Los poemas, de fuerte naturaleza visual, han sido estructurados siguiendo un orden poco ortodoxo, y transgreden con su presencia la idea tradicional que aún hoy tenemos de poema y de poemario.

Creemos que una lectura en clave cultural, estaría planteando la importancia de restituir y hacer perdurable los lazos comunicativos en la sociedad moderna, así como la revalorización y generalización de una experiencia de disfrute en un mundo camino a la tecnificación. Sería el hablante lírico (desdoblado en una voz que cuenta y en actor de las situaciones imaginarias que se crean de poema a



poema) quien, a partir de su incursión en el ámbito ciudadano y haciendo uso de una imaginación creadora cercana al imaginario infantil haría posible este proyecto.

El anhelo de establecer lazos comunicativos, así como la revaloración de la experiencia irrepetible en el mundo moderno lo lograría el yo conjugando los más diversos elementos ciudadanos y tecnológicos con otros pertenecientes al ámbito campestre, gracias a la participación de dos poderosos interlocutores femeninos dotados de atributos especiales: la amada y la madre. La amada, en estos poemas, se constituye en una suerte de musa inspiradora que permite al yo lograr el desarrollo pleno de sus facultades poéticas para resemantizar y volver habitable el espacio urbano por el que transita: un espacio que al principio es deseado por el yo, pero peligroso, en virtud de engendrar el riesgo de la cosificación anuladora de las experiencias novedosas. La recurrencia a la figura materna, por su parte, hace posible que el yo se coloque imaginariamente bajo el amparo de una instancia protectora, al tiempo que le permite el uso productivo de un imaginario infantil con el que logra realizar cabalmente su proyecto resemantizador.

La idea de la conversión de un espacio urbano demasiado tecnologizado en otro más amable y plenamente habitable para



el yo no es del todo nueva, ya ha sido señalada -con reformulaciones- por Raúl Bueno en sucesivos aportes sobre la obra poética de Oquendo. Desde la perspectiva del estudioso arequipeño, los textos de *5 metros de poemas* renaturalizan, en conjunto, el ámbito de lo humano y lo deslastran de los contenidos de utilidad, inutilidad, valor económico que la sociedad moderna de consumo le ha impuesto. Hay un proyecto ideológico concreto, en *5 metros de poemas*: gracias a los poderes regeneradores del campo, el ámbito citadino de la modernidad se dociliza y transforma, haciéndose más vivible para los hombres, humanizándose⁹

Sin embargo, esta sugerente lectura contiene un aspecto paradójico que no podemos dejar de mencionar: para Bueno el proyecto de amabilización de la urbe por el campo se realizaría gracias a un yo poético que no ha experimentado previamente los conflictos de la gran ciudad, así como los riesgos de la cosificación. Es decir, el yo en este poemario es apenas un individuo que se asoma ansiosamente al mundo moderno.

A la vez que lo define como un candoroso neófito de la vida moderna, Bueno habla del proyecto resemantizador que

⁹ Bueno, Raúl. "5 metros de poemas". En: [Varios]. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*: p. 1107.

002027





este yo poético realiza; de este modo, lo señala como el poseedor, *a priori*, de un saber y de un poder que lo instala en una actitud defensiva ante la deshumanización y el acoso despersonalizador del mundo moderno ¹⁰. Dónde obtiene ese poder el yo poético, así como el conocimiento de los riesgos de utilidad y pragmatismo impuestos por la sociedad industrial y de consumo, Bueno nunca lo explica.

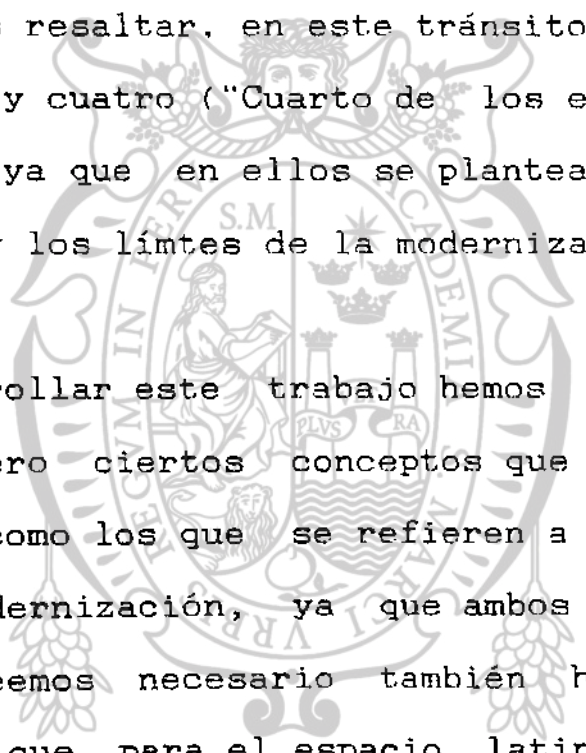
Nosotros discrepamos de la lectura del notable crítico arequipeño precisamente en este punto. Nuestra negativa se refiere en concreto a la posibilidad de elaborar un proyecto de amabilización de la vida moderna por parte de un individuo que aún no ha experimentado los conflictos de la gran ciudad.

A diferencia de Bueno, nosotros sostenemos la hipótesis de que el yo poético adquiere progresivamente el saber y el poder que lo tornan competente para realizar su proyecto resemantizador. Esta adquisición de la competencia la realiza el yo desde su propia experiencia a lo largo de la serie. En tal sentido, la disposición especial del poemario, a modo de una cinta cinematográfica es algo más que un juego vanguardista: resalta la importancia de ver a los poemas como los episodios sucesivos de una gran película unitaria

¹⁰ *Loc. cit.*



que, de este modo, se convierte en un auténtico poema colectivo o "macropoema". La idea de sucesión de los textos poéticos se ve reforzada por las fechas que figuran al final de 18 de ellos (1923 los titulados "Aldeanita", "Réclam", "Cuarto de los espejos" y "Poema del manicomio"; 1925 los catorce siguientes). La distancia de dos años (o diez minutos, si seguimos el intermedio) permite la reflexión y la instauración del individuo como un sujeto competente para realizar el gran proyecto resemantizador de la ciudad moderna. Queremos resaltar, en este tránsito gradual del vo. los poemas tres y cuatro ("Cuarto de los espejos" y "Poema del manicomio"), ya que en ellos se plantean los riesgos de la cosificación y los límites de la modernización




Para desarrollar este trabajo hemos creído pertinente esclarecer primero ciertos conceptos que pueden resultar problemáticos, como los que se refieren a los conceptos de modernidad y modernización, ya que ambos términos suelen confundirse. Creemos necesario también hacer notar las particularidades que para el espacio latinoamericano poseen ambos términos. En segundo lugar, estableceremos una concepción de "experiencia", palabra ligada directamente al proyecto moderno y a la idea de individuo. Tanto el Romanticismo como la Vanguardia resaltan el papel fundamental que juega la experiencia enriquecedora de los



individuos. gracias a la cual estalla, en un momento de conciencia, una revelación que trasciende y se opone a la fría racionalidad moderna, anuladora de la imaginación humana.

También nos serán valiosos los aportes del filósofo alemán Walter Benjamin (1892 - 1940), compañero de ruta de la Escuela de Frankfurt. Benjamin reflexiona respecto a la idea de experiencia y pérdida del aura en el mundo moderno de la reproductibilidad técnica. Para esto centra su atención en las nuevas formas artísticas que se producen con las innovaciones tecnológicas: estas artes, hechas para la reproducción, se corresponden con las nuevas condiciones de existencia de los individuos en el mundo moderno.

En su obra más conocida, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, sostiene que las técnicas innovadoras (como las utilizadas en el cine, al que Benjamin prestó mucha atención) han alterado grandemente la posición de la obra de arte. A diferencia de antes, cuando las obras tenían un aura derivada de su unicidad y eran terreno privilegiado de la élite burguesa, ahora los nuevos medios de comunicación han roto este sentimiento pseudo religioso y han alterado la actitud del artista ante la producción. De modo cada vez más creciente, la reproducción de objetos



artísticos pone de relieve que en realidad están diseñados para la reproductibilidad¹¹.

Paradójicamente, a la vez que la reproducción tritura el aura de los objetos artísticos, que ya no son únicos, no logra anular la experiencia irrepetible en la época moderna. Lo que ocurre es que la experiencia ya no es aurática, ya no se liga con la tradición sino que se transforma en experiencia pasajera que amplía y modifica el mundo perceptivo de los hombres, liberando al arte de su existencia parasitaria en el ritual de la contemplación individual. En este contexto, el cine es visto por Benjamin como un arte novedoso que mueve a la gente a opinar, haciendo que reaccionen como expertos ante aquella sucesión de imágenes que salta a su vista. Volveremos sobre este punto más adelante.

Pero nuestro trabajo de investigación no se detiene allí. Hay un segundo punto que abordaremos junto con nuestra propuesta de lectura inicial. Se trata fundamentalmente de un estudio constatativo. Nos proponemos investigar el grado de inserción de *5 metros de poemas* dentro de la vanguardia artística: ¿hasta qué punto es este peculiar poemario un

¹¹ Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*, 2da. edición, Barcelona, Ariel, 1989; p. 49.



texto vanguardista? Ya dijimos que el Vanguardismo se presentó como el segundo gran movimiento moderno por excelencia (posterior al Romanticismo). A priori, los recursos formales de diversos ismos adscritos a este movimiento son notorios en el libro de Oquendo, y los críticos que se han ocupado de él han señalado -creemos que con precipitación- su pertenencia pasiva a la Vanguardia. Estos críticos, sin embargo, no han realizado previamente una concepción de Vanguardia, o peor aún, han homogeneizado sus tendencias, las mismas que en realidad son bastante disímiles unas de otras.

Asimismo, con respecto a la Vanguardia, aún no se ha realizado un esclarecimiento de la recepción que dicho movimiento tuvo en el Perú, así como de las peculiaridades con las que se plasmó; creemos que esto ha producido malentendidos en tanto se ha visto superficialmente las obras que se produjeron en este momento clave para comprender el proceso cultural de nuestro país. Nosotros sostenemos la hipótesis de que Oquendo se vale de los recursos formales de la Vanguardia como ropaje lingüístico para la elaboración de su peculiar proyecto poético. Estamos hablando, entonces, de una asimilación productiva, en este libro, de las diversas tendencias artísticas de su tiempo, pero no de una recepción ingenua, acrítica y fascinada de lo

nuevo, como lo sugiere la mayoría de nuestros críticos.



Hemos dividido el presente trabajo de investigación en 4 capítulos. En el primero analizamos los aportes de la crítica que hasta el momento se ha ocupado de la obra de Oquendo; allí hacemos un recuento de los diversos análisis, reseñas, biografías, etc., que se han escrito sobre la obra del poeta puneño. En este recuento constatamos que la mayoría de nuestros críticos reflexiona a partir de una visión impresionista de la literatura; por desgracia, esta perspectiva de análisis resulta desfasada a la luz del desarrollo de las corrientes teóricas y críticas de la literatura. Asimismo, este tipo de acercamiento se muestra insuficiente para captar el sentido de un poemario como el de Oquendo que, parafraseando a Friedrich, se erige como un modelo de poemario moderno.

Nuestra constatación del panorama crítico nos lleva, en el segundo capítulo, a la necesidad de procurar una definición lo más consistente posible de nuestra propuesta metodológica, la misma que se adscribe principalmente a los aportes de la teoría de la recepción. Esta teoría postestructuralista, uno de cuyos principales representantes es Wolfgang Iser, pone énfasis en el papel que el receptor asume en la construcción de sentido de aquello que lee. Las



obras literarias son constructos hechos de lenguaje, y como tales envían señales que luego el lector descifra; el encuentro entre la obra y el lector es el verdadero punto de intersección donde se completa el circuito comunicativo literario.

Para lograr, como lectores, el descentramiento del sentido de esta obra, y tomando en consideración que se trata de un poemario, no podemos dejar de considerar el análisis de sus figuras retóricas: su peculiar ropaje lingüístico. Sostenemos que el descentramiento del plano del significado en una obra sólo es posible si previamente se considera el plano del significante. En este sentido, los alcances teóricos del grupo Mi con respecto al ordenamiento taxonómico de las figuras retóricas, nos serán bastante útiles. Además, los aportes de este grupo contienen la importante consideración de que es el lector, quien a través de lo que llaman el fenómeno del *ethos*, ofrece una respuesta activa frente a aquello que lee. De este modo, el grupo Mi o de Lieja no se condice sino que, por el contrario, se aproxima a lo postulado por la Teoría de la Recepción. Ahondaremos estas ideas en el apartado correspondiente.

En el capítulo 3 abordaremos la relación de *5 metros*



de poemas con la Vanguardia. Como ya lo adelantamos, nuestro interés es básicamente constatativo y está centrado en ver el grado de pertenencia de este poemario a la Vanguardia artística. Para nuestra investigación partiremos elaborando una concepción lo más clara y funcional posible de este harto complicado fenómeno cultural moderno. En seguida especificaremos la relación existente entre la vanguardia peruana y las vanguardias latinoamericana y europea. Por último, constataremos el uso de los diversos registros vanguardistas en el poemario de Oquendo, lo que lo acerca o aleja de este movimiento surgido en las primeras décadas del siglo XX.

En el capítulo 4 analizaremos *5 metros de poemas* en relación con el fenómeno de la modernidad. En el mencionado capítulo propondremos una estrategia de lectura en clave cultural que permita ver este poemario como productor de un sentido que se torna crítico frente a la vida moderna.

Para el desarrollo de nuestras investigaciones nos hemos servido de la edición facsimilar de la obra de Carlos Oquendo de Amat: *5 metros de poemas* (Lima, Petróleos del Perú, 1980).

Al efectuar el presente estudio nos anima la esperanza



y el deseo de añadir a la fascinación que la lectura de este libro nos produjo y nos sigue produciendo, la comprensión que sólo un análisis racional puede convertir en una experiencia doblemente fascinante.



CAPÍTULO I



LA CRÍTICA Y 5 METROS DE POEMAS: HISTORIA Y BALANCE

La literatura compendia muchísimos lenguajes desprendidos de un lenguaje común, e infinidad de diálogos; y el estudiarla significa querer compartir esas visiones particulares con los demás. querer difundirlas invitando a la participación recreadora; significa una inguebrantable aspiración al coloquio.¹

Las palabras de Alberto Escobar arriba citadas grafican muy bien la intención que pretendemos realizar en las siguientes líneas. Creemos que todo acercamiento a las obras literarias es una labor que comienza (o debería comenzar), por esclarecer la situación de conocimiento y desconocimiento de la crítica, al respecto.

¹ Escobar, Alberto. *La partida inconclusa*. Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1970.



Aún hoy, en nuestro país, la crítica literaria suele ser vapuleada como un subgénero, como un pariente larvario de las obras de creación "auténticas". Tales juicios olvidan, empero, que la crítica sí puede ser una labor sumamente creativa, siempre y cuando se la entienda como un ejercicio que estimule y posibilite el debate interpretativo, sin aspirar al absoluto de la última palabra.

En el presente capítulo nos proponemos entablar un diálogo con la crítica literaria y hacer un recuento de las sucesivas interpretaciones que hasta el momento existen sobre el único libro publicado por Carlos Oquendo de Amat, en 1927. Libro distinto, diferente desde su presentación. *5 metros de poemas* se presenta como una larga tira de papel plegable que asemeja las viejas cintas cinematográficas; un poemario publicado en un momento clave para la cultura de nuestro país: el Perú de los años veinte, el de los movimientos literarios de vanguardia, el del pensamiento de José Carlos Mariátegui, el de la fundación de la revista *Amauta*, el de la brillante promoción de intelectuales que señalaron derroteros nuevos para la formación de una conciencia nacional que, desde muchos frentes, aún no deja de interrogarnos.



Nuestro diálogo con la crítica asumirá una estrategia doble. Por un lado, haremos un recuento cronológico que nos permitirá reconstruir el camino crítico seguido en torno a la obra del poeta puneño. Por otro lado, nuestro interés estará puesto principalmente en las críticas sobre la relación entre *5 metros de poemas* y el fenómeno moderno, así como en aquellas apreciaciones que subrayen las influencias y nexos entre el poemario de Oquendo y las vanguardias artísticas. En la parte final del capítulo estableceremos una agenda de conclusiones y señalaremos nuestras hipótesis de trabajo.

1. LA CRÍTICA Y 5 METROS DE POEMAS

Si trazamos una línea temporal imaginaria, podemos hablar de un antes y un después en el estudio crítico de *5 metros de poemas*: el punto cero lo constituyen las palabras de Mario Vargas Llosa al momento de recibir el premio internacional "Rómulo Gallegos" en 1967. Allí rescató la figura de Oquendo como la de un autor olvidado por la crítica; texto encendido el suyo, donde valora la actitud vivencial del escritor, quien llevó hasta las últimas consecuencias su vocación, pese a los infortunios diversos

que sufrió en su estadía como exiliado en España. Oquendo habría sido de este modo

(...) un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un fulgurante explorador del sueño, un creador cabal y empecinado que tuvo la lucidez, la locura necesaria para asumir su vocación de escritor como hay que hacerlo: como diaria y furiosa inmolación².

El antes de las palabras de Vargas Llosa lo constituyen reseñas mínimas, antologías diversas como la de Alberto Guillén en Chile³, o la de Sebastián Salazar Bondy en nuestro país⁴. Ambas antologías destacan por ser las primeras en rescatar el valor de la poesía del vate puneño, al mismo tiempo que le asignan un lugar indiscutible dentro de nuestra joven tradición literaria.

No obstante, tal vez sean las palabras que le dedica el crítico español Luis Monguió en *La poesía posmodernista*

² Vargas Llosa, Mario. "Discurso con motivo del premio 'Rómulo Gallegos'". En: *Mundo Nuevo* nº 17. París, 1967; p. 93.

³ Guillén, Alberto. "Carlos Oquendo de Amat". EN: *Breve antología peruana*. Santiago de Chile, Nacimiento, 1929; pp. 95-96

⁴ Salazar Bondy, Sebastián. "Carlos Oquendo de Amat". EN: *La poesía contemporánea del Perú*. Lima. Cultura antártica, 1946; pp. 147-151.

peruana, lo más importante que se dijo sobre Oquendo hasta la década del sesenta. En su libro, hace una clasificación de la poesía peruana posterior al modernismo³, a la que ve como una ruptura de este movimiento. Para Monguió, fue principalmente la revista *Amauta* (1926-1929) la que polarizó las nuevas tendencias de la poesía peruana: poesía pura, poesía social y poesía nativista.

Con respecto a estas tendencias, es necesario aclarar que por "poesía pura" Monguió se refiere a ese tipo particular de propuesta que buscaba la belleza y la creación de un universo estético alejado de toda anécdota. La poesía pura intentaba evocar sensaciones y pensamientos ubicados en el límite entre el sueño y la vigilia, produciéndose en los poetas puros el deseo de "evasión de la realidad".

Por poesía social, Monguió se refiere al tipo de propuesta que intentaba plasmar ya no preocupaciones formalistas entregadas a la búsqueda de belleza ideal, sino contenidos que expresaran el mundo de la miseria y los sufrimientos del hombre en nuestra sociedad.

Finalmente, poesía nativista sería, desde la

³ Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México. FCE, 1954.



perspectiva de Monguió, aquella que dentro de su contenido resaltase y revalorase la figura del indígena, así como sus costumbres y creencias.

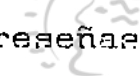
Oquendo es ubicado por Monguió en el grupo de los poetas puros. De este modo, influenciado al inicio por la "felicidad expresiva" de Eguren, por su fantástica habilidad para tomar elementos de la realidad y convertirlos en algo distinto e irreal, el poeta puneño va más allá:

[porque] técnica y emocionalmente (...) además de transubstanciar la realidad como Eguren lo hizo por esteticismo y pulcritud poéticas, ha descubierto los espacios subconcientes por los que se encamina hacia el superrealismo ["Poema surrealista del elefante y del canto"]⁴.

Con estas palabras, el crítico español sintetiza la apreciación que sobre Oquendo se tenía hasta entonces, colocándolo dentro de la vanguardia poética (aun dentro del surrealismo). Monguió es también uno de los primeros en darle la categoría de "puro".

Después de 1967 se produce un paulatino redescubrimiento de la figura del poeta puneño; se vuelven a

⁴ *Ibidem*, p. 156.



imprimir ediciones de su único libro, así como reseñas críticas, entre las que vale mencionar la escrita por Alberto Escobar ⁷. Este autor recoge las palabras de Vargas Llosa sobre la vocación del escritor, y ya en el terreno estrictamente interpretativo resalta el estilo oquendiano de "flexible representación imaginística" (visual), que desplaza la abstracción simbólica de la poesía de Eguren, y la substituye por una "distorsión de lo real en lo verbal" ⁸. Tales afirmaciones no difieren mayormente de lo manifestado por Monguió, aunque Escobar rescata el celoso filtro al sentimiento, "cuyo acceso es reducido a las vías más simples, y especialmente, a valores de melodía interna y de aliteración." ⁹

La revaloración de Oquendo incluye una biografía documentada, a cargo de Carlos Meneses ¹⁰; este autor relata aspectos desconocidos de la infancia del poeta, así como su periplo por países europeos durante el exilio en el cual

⁷ Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. 2da. edición en dos tomos. Lima, Peisa, 1973, tomo I; pp. 69-72.

⁸ *Ibidem*, p. 69.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Meneses, Carlos. *Tránsito de Oquendo de Amat*. Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1973.

encontraría la muerte ¹¹. Además, *Tránsito de Oquendo de Amat* descubre para los lectores el sitio exacto de la tumba donde yacen los restos mortales del poeta puneño; rectifica así a Vargas Llosa, quien había manifestado que una bomba durante la Guerra Civil Española había terminado con cualquier rastro orgánico del puneño.

Meneses dedica la parte final de su libro a analizar (desde una perspectiva impresionista) *5 metros de poemas*, e incluye además, a modo de apéndice, los poemas de este libro. Si la intención es buena, resulta evidente el descuido al momento de organizar el poemario, ya que todos los poemas presentan signos ortográficos (comas y puntos) inexistentes en la edición original; con esto, el efecto de espacialidad y de montaje queda anulado. Otro demérito es que los poemas han sido ubicados como si de un libro cualquiera se tratara, desconociendo la intención manifiesta de ver el libro como un objeto-acordeón: una de las claves del poemario.

¹¹ Complementarios de este libro son sus artículos "El poeta que escribió cinco metros de amor". En: *Razón y fábula*, N° 20, Bogotá, 1970; pp. 40-49. Y "Oquendo de Amat: sueño y realidad". En: *Actual*, N° 10, Universidad de los Andes (Venezuela), 1976; pp. 75-80.

Luis Alberto Sánchez ¹², repite con Oquendo un error frecuente en sus reseñas literarias y lo hace nacer en un año diferente (1908 por 1905); asimismo, señala 1929 como fecha de publicación de *5 metros de poemas* (en lugar de 1927). En cuanto a la valoración, Sánchez no difiere de la opinión de otros autores y califica a Oquendo como un adelantado del arte vanguardista junto con Moro, Westphalen, Adán, Abril e Hidalgo, y lo proclama iniciador del surrealismo en el Perú ¹³. Empero, son rescatables las afirmaciones de Sánchez acerca del impacto que el ultraísmo indigenista de Alejandro Peralta causó en nuestro poeta.

Augusto Tamayo Vargas ¹⁴, discípulo de Sánchez, retorna en su historiografía literaria a la definición dada por Monguió y califica a Oquendo como un poeta "puro". Coincide sí, con su maestro Sánchez, en considerar como influencias del puneño las expresiones del surrealismo y del ultraísmo de cuño español (aunque sin la nota indigenista de un Alejandro Peralta).

En resumen, tenemos que los críticos que se ocuparon de

¹² Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana* (tomo V). Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 1989.

¹³ *Ibidem*, p. 2022.

¹⁴ Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana* (Tomo II). Lima, José Godard editor, 1968.




Oquendo durante la década de los setenta lo ubican como uno de los iniciadores indiscutibles de la vanguardia poética peruana; al mismo tiempo, reconocen a nuestra vanguardia deudora de la vanguardia europea, aunque por lo general no llegan a plantear las semejanzas ni diferencias entre una y otra. Dentro de las influencias latinoamericanas y peruanas en Oquendo, destacan en primer lugar la de Eguren (Sánchez y Alberto Escobar), la de Vallejo (Tamayo Vargas), la de Huidobro (Sánchez). Tanto Escobar como Tamayo coinciden con las opiniones de Monguió acerca de la naturaleza "purista" de nuestro autor. En cambio Sánchez resalta una influencia ultraísta de fuerte acento indigenista en 5 metros de poemas.

Igualmente, es importante hacer notar que la revaloración de Oquendo incluye un interés por su vida, de la que se encarga de informarnos con precisión de cronista Carlos Meneses.

Un aspecto último que queremos señalar es que los análisis de aquellos años se asientan, por lo general, en una doble perspectiva impresionista e historiográfica de la literatura¹⁵. La anterior no es, sin embargo, una crítica

¹⁵ Una excepción importante es la de Alberto Escobar, quien más bien maneja sus análisis desde una vertiente inmanentista del fenómeno literario.




sino más bien una constatación. La mayor parte de trabajos dedicados a Oquendo en esos años corresponden a reseñas periodísticas o a artículos (generalmente breves) de divulgación.¹⁶

Recién a principios de los años ochenta, será otro importante poeta peruano, Carlos Germán Belli, el primero en dedicar un trabajo de mayor envergadura a la obra de Carlos Oquendo de Amat. En efecto, Belli dedica su tesis de doctorado a analizar *5 metros de poemas*¹⁷. En este texto se comienza rescatando -como años atrás lo hiciera Vargas Llosa- la lealtad del poeta puneño a su destino de escritor. En la introducción Belli pone énfasis en el predominio de lo visual en *5 metros de poemas*, así como en las tempranas

¹⁶ La crítica literaria puede verse como un ejercicio intelectual de carácter analítico que se aplica a una obra literaria determinada o a un conjunto cerrado de obras. Si bien la crítica es siempre análisis, en este acercamiento a las obras existen grados. Así pues, tenemos la llamada "crítica periodística", que busca informar con brevedad de las obras literarias, especialmente las que van apareciendo; este tipo de crítica se dirige a un público masivo. Por otro lado, existe también la llamada "crítica académica", que por lo general analiza las obras del pasado, no es inmediatista como la crítica periodística, y exige un mayor rigor y objetividad, puesto que se dirige a un público más especializado que aquel al que se dirige la crítica periodística. (Para un mayor acercamiento a la definición de crítica literaria, se puede revisar Senebre, Ricardo. "Filología y ciencia de la literatura". En: Villanueva, Darío. *Curso de teoría literaria*. Madrid, Taurus, 1994; pp. 47-68)

¹⁷ Belli, Carlos Germán. *La poesía de Carlos Oquendo de Amat*. Lima, 1980; 84 pp. (Tesis de doctorado UNMSM).

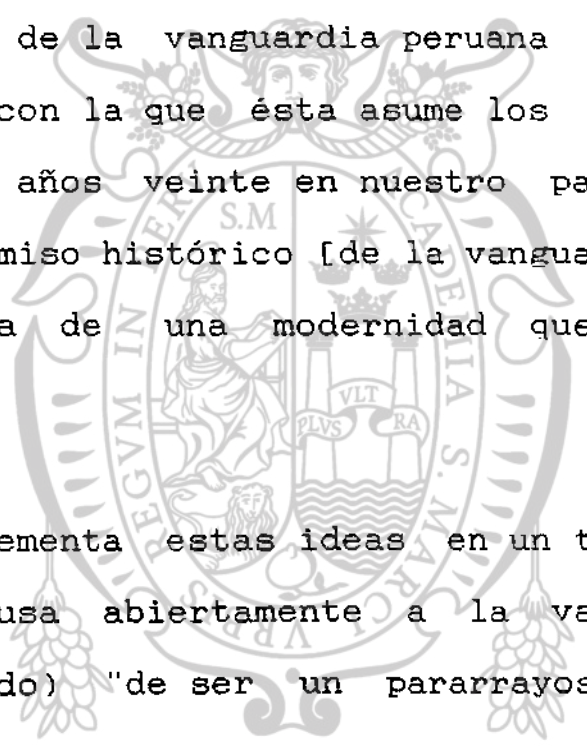


connotaciones de un conciente surrealismo. En el capítulo I intenta una ubicación de la poesía de Oquendo dentro de la vanguardia latinoamericana; llega a la conclusión de que aquél "no forma parte de ningún grupo vanguardista organizado". Parece responder así a Luis Monguió, quien ve nexos más precisos entre Oquendo y la vanguardia europea. En este mismo capítulo Belli ensaya afinidades entre *5 metros de poemas* y *Trilce*; sin embargo, su justificación se reduce a relacionar las duras condiciones materiales en las que ambos libros fueron escritos. Un acierto de Belli está en encontrar afinidades entre la poesía visual de Oquendo y dos antecedentes franceses: *Caligramas*, de Apollinaire, y *Un golpe de dados*, de Mallarmé.

En el capítulo III de su tesis, Belli analiza las características formales del poemario; se detiene a estudiar tanto el blanco de la página como el libro entendido como un objeto estético (*5 metros de poemas*: libro-acordeón). Investiga además los recursos visuales y encuentra que el espacio y el movimiento (cinemático) son los rasgos visuales básicos en la organización de la obra. Otro acierto de Belli radica en llamar la atención sobre el nexo entre cine y poesía, mencionado hasta entonces por algunos críticos, pero no estudiado en algún capítulo íntegro.



En los primeros años de la década del ochenta se producen también los primeros trabajos que intentan echar luces a la relación entre *5 metros de poemas* y el fenómeno de la modernidad. En este sentido, no podemos dejar de mencionar a dos críticos literarios que resultan especialmente valiosos para la comprensión de nuestro autor. El primero es Mirko Lauer ¹⁸, quien aborda el proceso socio cultural de nuestra vanguardia y dice de Oquendo que "no duró mucho más allá de su experiencia vanguardista" ¹⁹ Lauer ve los límites de la vanguardia peruana en general en la forma acrílica con la que ésta asume los profundos cambios sociales de los años veinte en nuestro país. De este modo, "(...) su compromiso histórico [de la vanguardia] era con la imagen platónica de una modernidad que venía de fuera (...)" ²⁰



Lauer complementa estas ideas en un trabajo posterior ²¹, en donde acusa abiertamente a la vanguardia peruana (Oquendo incluido) "de ser un pararrayos cultural de lo

¹⁸ Lauer, Mirko. "La poesía vanguardista en el Perú". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año VIII, N° 15. Lima, 1982; pp. 77-86.

¹⁹ *Ibidem*, p. 78.

²⁰ *Ibidem*, p. 80.

²¹ Lauer, Mirko. "Máquinas y palabras". En : *Márgenes*. Año VII, N° 12.



desconocido", convencida de que la apariencia puede atraer a la esencia, o aun ser una esencia ella misma. Con "pararrayos cultural" Lauer se refiere a la manera pasiva con la que nuestra literatura de esos años percibe y registra, sin someterlos a crítica ni reflexión, los fenómenos culturales foráneos.

Es decir, la vanguardia poética de los años veinte, según Lauer, fue víctima de un autoengaño: su ilusión de modernidad, su fascinación por las máquinas escondía en el fondo la idea de que una cultura periférica (en este caso la nuestra), pudiera progresar, aclimatándose a los productos y al ritmo moderno occidental sin procesar cambios radicales en su sociedad.

Las palabras de Lauer nos resultan especialmente sugerentes por cuanto esconden un conflicto mayor: la relación entre vanguardia, modernidad y modernización en nuestro país. Lauer se enfrenta de este modo a los postulados de José Carlos Mariátegui. El Amauta siempre vio nuestra vanguardia como parte integrante de un proceso de renovación cultural, el mismo que desembocaría en la adquisición de un lenguaje propio, nacional, tan importante

para lograr nuestra inserción plena en el mundo moderno ²².



Para Mariátegui la literatura nacional en los países que, como el Perú, sufrieron un proceso de conquista violenta pasa por tres etapas en su desarrollo: una primera etapa llamada literatura colonial donde son fuertes los vínculos entre la nación independizada con el patrón cultural de la ex nación colonizadora.

Una segunda literatura llamada cosmopolita, la cual inserta en la tradición del país registros de otros ámbitos culturales diferentes a los de la ex nación colonizadora. Esta es una literatura de tránsito, un puente que lleva hacia la adquisición de una literatura genuinamente nacional.

La tercera etapa de la periodización propuesta por Mariátegui está dada por la producción de una literatura completamente autónoma, merced a la adquisición de un lenguaje artístico propio del país y que se convierte en una de las formas de su señal identitaria. Esta es llamada por el Amauta "literatura nacional".

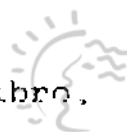
²² García Bedoya-Maguiña, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Latinoamericana editores. 1990; pp. 32-34.

Si Lauer niega el valor de las vanguardias, si pone de manifiesto su ingenua asunción de la modernidad y la modernización occidentales, se estaría enfrentando al autor de los 7 *ensayos*, quien en varios trabajos defendió el valor de las experimentaciones de los poetas vanguardistas peruanos. Es más, en varios aspectos de su vida y su obra, Mariátegui demostró estar nutrido de una actitud y un vigor netamente vanguardistas.

Junto con Mirko Lauer, el otro autor al que nos referimos es Raúl Bueno ²³, quien, desde una perspectiva semiótica analiza 5 *metros de poemas*, partiendo desde su soporte material: una larga tira de papel plegable, de alrededor de 5 metros, lo que de por sí suscita en el lector un inevitable cotejo con el objeto libro tradicional. Para este crítico el título del poemario es subversivo si tenemos en cuenta la seriedad y hasta la pompa retórica de las titulaciones impuestas por el modernismo ²⁴ movimiento inmediatamente anterior al vanguardismo.

²³ Bueno, Raúl. "La interpretación del poemario (Aproximación teórico-metodológica e ilustración sumaria mediante el estudio de 5 *metros de poemas* de Quendo de Amat)". En: *Poesía hispanoamericana de vanguardia: procedimientos de interpretación textual*. Lima. Latinoamericana editores, 1985; pp. 107-134.

²⁴ *Ibidem*, p. 117.




Encontramos dos grandes redes asociativas en el libro, según Bueno: naturaleza y cultura. La naturaleza, que aparece humanizada en los versos para desempeñar un rol activo -y no meramente decorativo- en el ámbito ciudadano, está representada en la figura del campo. La cultura, por su parte, aparece configurada en los elementos y objetos de la ciudad.

Un componente importante en el poemario es la amada. El "Tú", "el destinatario de la enunciación encasillada y ficticia"²⁵, aparece revestido de figuras femeninas, tocadas de belleza, bondad, pericia y encanto. Este "tú lírico" femenino estaría representando "la intromisión de la naturaleza en la cultura, que inyecta en el ambiente ciudadano signos de fecundidad, belleza y euforia, lo que en última instancia narra el poema."²⁶

En cuanto a la ideología, Bueno establece que estos poemas renaturalizan el ámbito humano y lo deslastran de los contenidos de utilidad, inutilidad, valor económico, etc., que la sociedad industrial y de consumo le ha impuesto. Por otra parte, la categoría cultural denominada "paisaje", amplía el tradicional contenido campestre para hacerlo útil

²⁵ *Ibidem*, p. 122.

²⁶ *Ibidem*, pp. 125-126.



a la captación estética de las grandes ciudades; para esto último, es importante los aportes de la técnica cinematográfica, que permiten captar grandes extensiones que escapan a la capacidad perceptiva del ojo humano.

En resumen el proyecto ideológico de Oquendo, cercano al creacionismo, propone una incursión del campo a la ciudad, con lo cual la civilización tecnológica se amabiliza²⁷.

Posteriores aportes de Bueno refuerzan estas ideas sobre el poemario de Oquendo. Por el lado de sus fuentes locales, por ejemplo, señala que son importantes

(...) la simbolización primaria y más o menos arquetípica de José María Eguren, aunque sin la necesidad de reducir la realidad a un solo plano; el nativismo vanguardista de César Vallejo, en *Trilce* (1923), sin sus notas de gravedad y trascendencia; y sobre todo, el indigenismo paisajista y ultraico de Alejandro Peralta en *Ande* (1925)²⁸

Además, Bueno afirma que lo novedoso, lo distinto en

²⁷ *Ibidem*, p. 128.

²⁸ Bueno, Raúl. "5 metros de poemas". En: [Varios]. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1995, Tomo I; p. 1105.



Oquendo es que su estética no requiere de un léxico especial, a la manera de los simbolistas y modernistas, sino de un uso especial del habla de todos los días (a lo cual contribuye la libertad formal de la vanguardia), donde campea una colorida representación imaginística que busca humanizar el mundo tecnolátrico moderno ²⁹.

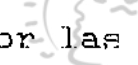
Ya en un trabajo último, Bueno incide en esta peculiar asimilación del lenguaje cotidiano y afirma de Oquendo que

Su poesía (...) está constituida de los elementos de lenguaje más corrientes, como palabras de uso frecuente, descargadas de misterio y sonoridad. Sus metáforas, aunque extrañas, son casi siempre de fácil lectura, porque son visuales, están cargadas de luz y de color, y están basadas en realidades de todos los días, domesticadas por el uso, o por la experiencia infantil. ³⁰

Tenemos, pues, en los dos autores citados avances y rupturas notables con los estudios anteriores sobre Oquendo: Tanto Lauer como Bueno vierten opiniones sugerentes sobre el fenómeno de la vanguardia peruana en relación con la vanguardia europea y con la modernidad. Para el primero,


²⁹ *Ibidem*, p. 1106.

³⁰ Bueno, Raúl. "Oquendo de Amat, Carlos". En: [Varios]. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, [en prensa], tomo III.



nuestra vanguardia no se entiende sin la fascinación por las máquinas, sin el culto por una modernización asumida ingenua, acríticamente. Bueno, por su parte, y desde otro nivel de lectura, parece compartir con Lauer la opinión sobre la fascinación del mundo moderno en esta obra; sin embargo, lo rescatable en *5 metros de poemas* es el modo cómo Oquendo asimila la vanguardia europea, la reelabora y a partir de un lenguaje de todos los días logra crear un espacio donde el campo y la tradición campestre amabilizan el mundo tecnológico de la modernidad, deslastrándola de sus contenidos de utilidad y de valor económico. En este sentido Bueno estaría hablando, en el nivel ideológico, de una propuesta utópica en *5 metros de poemas*: la humanización de una sociedad "demasiado tecnológica", la misma que se lograría gracias a un yo poético que, *a priori*, se presenta como el poseedor de un supuesto saber y un supuesto poder.

Ahora bien, las afirmaciones de Bueno con respecto a un uso coloquial en la poesía de Oquendo encierran otro aspecto interesante. Algo que define el proyecto poético vanguardista europeo es la problematización del lenguaje poético como un discurso mimético; es decir, la vanguardia europea cuestiona el papel referencial del lenguaje, enfatizando la opacidad del signo, lo que da como resultado un lenguaje muchas veces abstruso o sencillamente




incomprensible, el mismo que pone a prueba la capacidad del lector, obligándolo a asumir una postura crítica con respecto a aquello que lee. Esta crisis de la referencialidad que se evidencia en la poesía vanguardista no se encontraría en Oquendo, donde es rastreable, según Bueno, no sólo un lenguaje que parte de asumir los rasgos del lenguaje cotidiano, sino que además es portador de un proyecto ideológico coherente. Estas ideas traerían por tierra la imagen de un Oquendo iniciador del automatismo síquico del surrealismo, como lo señalan Sánchez y Escobar (por lo menos en este poemario).

Por último, también es rescatable en el trabajo de Bueno haber retomado una vieja afirmación de Sánchez con respecto a una veta indigenista en *5 metros de poemas*; con esto, lo que cuestiona es el supuesto "purismo" de nuestro autor (sustentado por Monguió, Escobar y Tamayo). Asimismo, un aspecto poco tratado por los críticos anteriores a Bueno es el que se refiere a una cosmovisión infantil, así como el papel que juega el elemento femenino como principal configurador de orden en este poemario.

El cuarto número de la revista *Qlisgen*³¹ está conformado casi en su totalidad por artículos referentes a

³¹ *Qlisgen*, Año VI, N° 4. Lima, abril de 1984.



la vida y obra de Oquendo. Entre ellos, destaca nítidamente un estudio del ya mencionado Luis Monguió ³², quien ve en 5 metros de poemas el abandono de "(...) la poesía discursiva que privó hasta el modernismo y entra en la poesía centellante, intuicional, que la vanguardia nos hizo familiar y que hoy resulta perfectamente aceptable" ³³.

Para el crítico español, es en el creacionismo de Huidobro donde se encuentra el germen de la poesía oquendiana. Pero además Monguió reelabora ciertas ideas vertidas en la *Poesía postmodernista peruana* y afirma que, siendo un poemario que recoge las modas vanguardistas, el de Oquendo consigue fusionar estas modas con la emoción (atributo alejado de la vanguardia europea), con lo que logra un sello personal.

Por su parte, Gonzalo Espino ³⁴, desde una óptica más sociologista, habla de un sesgo rebelde en la actitud de Oquendo y dice de éste que "(...) era de vocación materialista, se burlaba de su ascendencia aristocrática, su iconoclastía imprimía un acercamiento presuroso con el

³² Monguió, Luis. "Un vanguardista peruano". En: *Qlisgen*, N° 4; pp. 59-66.

³³ *Ibidem*; p. 63.

³⁴ Espino, Gonzalo. "Carlos Oquendo: cuestión previa". En: *Qlisgen*, N° 4; pp. 69-75.



cosmopolitismo. Sin absoluto, sin mito, se encontró literariamente en el vanguardismo." ³⁵

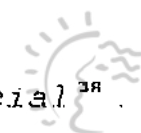
En los años recientes, no se puede dejar de mencionar a Edgar O'Hara ³⁶, quien dedica buena parte de su estudio a analizar los nexos entre el cine y la poesía vanguardista de Oquendo. Para él, *5 metros de poemas* supone la participación activa del ojo (el predominio de las imágenes visuales), sobre la base de la tradición inaugurada por Mallarmé. Los poemas de Oquendo son difíciles de declamar: han sido compuestos para un recreo individual más allá de la lectura. "(...) Lo que la página calla es también aquello que posibilita la irrupción de las imágenes: los secretos del proyector (...)" ³⁷. Sugerente lectura la de O'Hara, que nos devuelve a un aspecto que no se puede olvidar en el poemario de Oquendo: la importancia del cine en la constitución de su obra.

Finalmente, destaca el extenso trabajo del poeta José Luis Ayala, *Carlos Oquendo de Amat: Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista*

³⁵ *Ibidem*, p. 69.

³⁶ O'Hara, Edgar. "Ejercicios en la oscuridad: Poesía y cine en la década del veinte". En: *Lienzo*. N° 14. Lima. Universidad de Lima, 1993; pp. 73-107.

³⁷ *Ibidem*, p. 83.



*itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*³⁸. Ayala, pariente del poeta puneño, divide su trabajo en tres partes: La primera es una indagación acerca de los orígenes familiares de Oquendo, así como su nacimiento, su infancia, su crecimiento y muerte; esta sección abarca desde el capítulo I hasta el capítulo XLII. El afán de realizar una biografía lo más completa posible, lleva a Ayala a rastrear incluso los orígenes árabes (siglo VII) del autor de *5 metros de poemas*. Esta parte, la más voluminosa del libro y en la que los esfuerzos de Ayala obtienen sus mejores frutos, está documentada en parte y en parte se apoya en testimonios de parientes, amigos y conocidos de Oquendo. El capítulo XLI resulta especialmente interesante como documento histórico, pues transcribe poemas inconclusos, inéditos hasta hoy, pero aparentemente escritos por Oquendo³⁹: "París", "El cielo y las palabras", "Poeta en los eucaliptos", "Niño al lado del ciprés", "Los barcos dentro de la tarde" y "Poema escrito en el agua".

La segunda parte de la obra abarca desde el capítulo XLIII hasta el XLIV. Esta sección intenta ser un acercamiento crítico a la obra de Oquendo. Para tal efecto,

³⁸ Lima, Editorial Horizonte, 1998: 475 pp.

³⁹ En todo caso, se hace necesario un trabajo que reafirme o niegue la pertenencia de estos poemas inconclusos al autor de *5 metros de poemas*.



se apoya en la tesis ya citada de Carlos Germán Belli: "(...) uno de los trabajos más brillantes y densos en lo que se refiere a una crítica sobre la poesía de Carlos Oquendo de Amat (...)" ⁴⁰. Sin embargo, Ayala no difiere, como investigador, de una visión impresionista de la literatura, que pretende encontrar claves de la obra de un autor recurriendo a su biografía.

La tercera sección es un testimonio de parte, abarca los 5 últimos capítulos y es una justificación de Ayala sobre los motivos, personales y afectivos, que lo llevaron a escribir el libro.

Si bien las tres secciones del libro no poseen el mismo peso, creemos que el trabajo de Ayala destaca básicamente como una biografía; en este sentido, ayuda a una mejor comprensión del itinerario seguido por Oquendo de Amat, desde su nacimiento hasta su trágico fin en los campos de Navacerrada, España.

2. BALANCE Y AGENDA

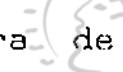
⁴⁰ *Ibídem*, p. 379.



Es posible, a partir de la revisión de los estudios anteriores sobre la obra de Oquendo, establecer una serie de conclusiones.

Siguiendo el hilo cronológico, anotemos que los estudios sobre *5 metros de poemas* comenzaron siendo pequeñas reseñas periodísticas que resaltaron tempranamente el valor de esta obra. En las décadas siguientes el interés por el poemario de Oquendo decayó notablemente, condenándolo a un olvido que duró varios años. En 1967 comienza la revaloración de la obra del poeta puneño. En esto, influyó sobremanera las palabras de Mario Vargas Llosa en la ceremonia de entrega del premio Rómulo Gallegos; el novelista arequipeño resaltó entonces las cualidades artísticas de este libro y la entrega de Oquendo como escritor que no cedió ante las adversidades.

En la década del setenta el interés por la obra del poeta puneño crece, publicándose nuevamente su breve libro, así como una variedad de ensayos y trabajos de pequeña o mediana envergadura. Por estos años comienza también un interés sobre la vida de Carlos Oquendo, de la que se encarga de informarnos con seriedad y precisión Carlos Meneses.

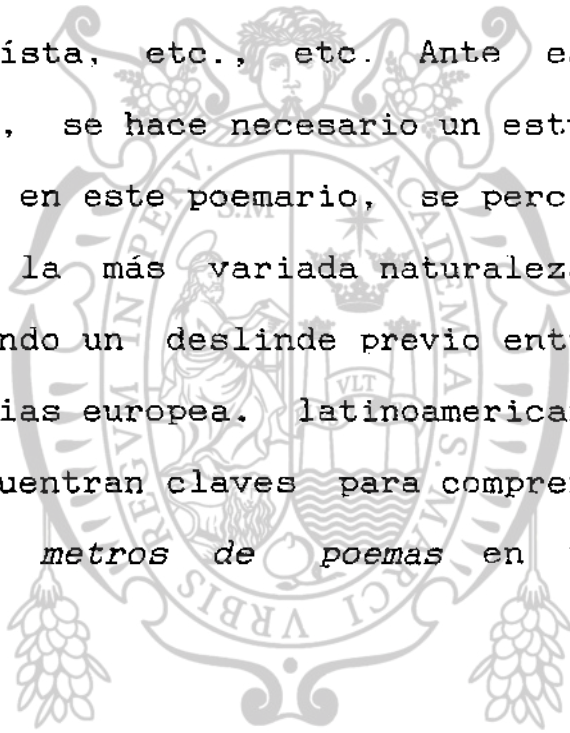


En la década del ochenta los estudios sobre la obra de Oquendo adquieren mayor envergadura. Así, comienzan a escribirse estudios íntegros y totalizantes dedicados a *5 metros de poemas*, como la tesis de Carlos Germán Belli. Igualmente, algunos estudios críticos, apoyándose en el desarrollo constante de las teorías literarias, van a demostrar mayor consistencia y rigor en sus análisis. En este sentido, destacan los aportes de Mirko Lauer y Raúl Bueno. Ambos estudiosos ven una fascinación por las máquinas modernas y las grandes urbes en *5 metros de poemas*. Bueno habla además de un proyecto ideológico interesante en este libro. En los últimos años, continúan los estudios sobre la obra del poeta puneño, y el interés por su vida produce otras biografías aparte de la de Meneses, como la escrita por José Luis Ayala.


Este recuento cronológico nos lleva a problematizar ciertos aspectos anotados por la crítica y a englobarlos en una agenda problemática. Por ejemplo, es importante incidir en un punto en el cual los críticos no están de acuerdo: el grado de pertenencia de Carlos Oquendo de Amat a la vanguardia, así como las fuentes de su poesía. Con respecto a lo primero, la mayoría de críticos ubica *a priori* la obra de Oquendo dentro de la vanguardia artística, olvidándose de sustentar adecuadamente sus afirmaciones. Estos



investigadores suelen identificar a Oquendo como vanguardista basándose fundamentalmente en el año de publicación de su único libro (1927). Asumen de modo implícito que la coincidencia entre la aparición de *5 metros de poemas* y la corriente artística predominante por esos años es razón más que suficiente para hablar de una influencia vanguardista en Oquendo. En cuanto al segundo punto, algunos críticos hablan de una influencia futurista en este libro, otros de una impronta creacionista, ultraísta, dadaísta, etc., etc. Ante este panorama de posturas plurales, se hace necesario un estudio constatativo que señale cómo, en este poemario, se perciben influencias vanguardistas de la más variada naturaleza. Este estudio debe partir haciendo un deslinde previo entre la naturaleza de las vanguardias europea, latinoamericana y peruana, ya que allí se encuentran claves para comprender la peculiar ubicación de *5 metros de poemas* en nuestro proceso literario.



Otro punto fundamental es establecer la relación entre *5 metros de poemas* y el fenómeno de la modernidad. Este libro, que contó con el visto bueno de Mariátegui, ha sido cuestionado -creemos que con precipitación-, por críticos como Mirko Lauer, quien en dos artículos reflexiona sobre la vanguardia peruana y define la poesía de Oquendo como



ingenua, detenida en su fascinación ante las máquinas y autoengañada por su ilusión de modernidad.

Asimismo, se hace necesario realizar un estudio detenido sobre el grado de influencia del moderno arte cinematográfico en este libro, sobre sus estrechos vínculos Carlos Germán Belli ha aportado algunas ideas al respecto, también lo ha hecho Edgar O'Hara. En realidad, ningún estudio puede prescindir de un análisis de tales vínculos, ya que *5 metros de poemas*, desde su estructura misma, se asume como un film hecho de palabras: las referencias al cine son, por lo tanto, inmediatas.

También se hace necesario un estudio que desentrañe la particular sensibilidad que recorre los versos de *5 metros de poemas*, y en el cual críticos como Luis Monguió y Raul Bueno han visto un imaginario infantil.

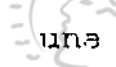
Finalmente, hace falta profundizar sobre un punto ya abordado por Raúl Bueno: el interlocutor femenino en este libro. Las alusiones a una figura femenina de naturaleza campestre y dotada de poderes regeneradores del ámbito ciudadano, y que se presenta alternativamente bajo la apariencia de amante o de madre, resulta capital en este libro; un simple recuento de los títulos que se refieren a

ella(s), así como de las incontables menciones a su presencia en la obra nos hablan del valor que el yo otorga a este elemento femenino.

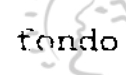
De la agenda anterior, de nuestro diálogo con la crítica, nos interesan abordar básicamente dos puntos en el presente trabajo de investigación, mientras trataremos los otros de manera tangencial:

Primero, estudiaremos la relación de *5 metros de poemas* con la vanguardia artística. Hemos visto cómo la crítica ha asumido, por lo general sin problematizarla, la pertenencia de la escritura de Oquendo a la lírica vanguardista. Nuestro objetivo apunta a hacer un estudio constatatativo tanto del grado de inserción del poemario de Oquendo dentro de la vanguardia, así como del radio de influencias que se pueden verificar en este libro. Comenzaremos haciendo un deslinde previo entre las vanguardias europea, latinoamericana y peruana para, posteriormente centrarnos en nuestro estudio constatatativo, en el cual nos será útil partir desde su carnatura textual, desde su ropaje lingüístico. Esto lo veremos en el capítulo III de nuestro trabajo.

Segundo, nos interesa realizar un acercamiento a *5 metros de poemas* en relación con el fenómeno de la



modernidad. En realidad, nuestro propósito es realizar una propuesta de lectura en clave cultural. Creemos que cualquier lectura de esta obra debe partir considerando su peculiar estructura compositiva. Así, *5 metros de poemas* se propone como un "artefacto" novedoso que se ofrece con su propia lista de instrucciones: "abra el libro como quien pela una fruta". Este artefacto adopta la forma de una larga cinta cinematográfica de aproximadamente 5 metros: estaríamos, entonces, ante una larga cinta de película contada a través de la cual, a manera de pequeños episodios, circula una serie de textos poéticos. Esta peculiar estructura compositiva se constituye en un reto para el lector, que se ve comprometido a adoptar una postura activa ante la obra: este lector debe considerar dos niveles de lectura que se realizan simultáneamente; primero, la extensa película conformada por los 21 textos poéticos de la serie, la cual se constituye en un gran poema o "macropoema". Segundo, la lectura de cada uno de los textos, de los episodios de la gran película unitaria que exigen una lectura sucesiva que vaya de izquierda a derecha, a la manera de una cinta cinematográfica que va corriendo ante nuestra vista. En estos episodios se va plasmando una propuesta ideológica de gran alcance: la gradual experiencia del yo en su tránsito por la ciudad, lo que lo convierte en un sujeto competente para realizar la reconversión de los



elementos ciudadanos: esta reconversión plantea en el fondo la importancia de restituir y hacer perdurables los lazos comunicativos en la sociedad moderna, así como la revaloración de la experiencia de deleite en un mundo camino a la tecnificación.

Esta segunda parte de nuestra propuesta de lectura nace de ciertas afirmaciones de Raúl Bueno con respecto a un proyecto utópico de amabilización del espacio ciudadano por el espacio campestre. Este proyecto utópico, logrado a partir de la competencia de un yo poético dotado del poder y el saber necesarios, contempla la amabilización de una sociedad demasiado urbana y tecnológica, donde finalmente (y aquí la utopía) el campo resemantiza los elementos de la ciudad, tornándola más habitable para el hombre.

Sin embargo, a diferencia de Bueno, nosotros sostenemos que el yo poético que concretiza este proyecto resemantizador no es a priori el poseedor de un saber y un poder, como lo sugiere el crítico arequipeño, sino que tal competencia la consigue a lo largo de su experiencia en el poemario. Al revalorar la experiencia en el mundo moderno revaloriza también la importancia de restituir la comunicación humana en un mundo en tránsito hacia la tecnificación.



Para la elaboración del proyecto resemantizador del yo, es importante la intervención de dos interlocutores femeninos, dotados de atributos especiales: la amada y la madre; la recurrencia a ambas instancias será útil para el yo en tanto le permitirán desarrollar plenamente sus facultades poéticas, así como una imaginación cercana a lo infantil, gracias a las cuales se hará posible la transformación de los elementos citadinos y campestres y su reconstitución en un todo nuevo. En especial será la asunción de un imaginario infantil lo que permitirá al yo echar un mirada nueva, imaginativa, a los productos de la modernización y a la vida "seria" del adulto en el mundo moderno.

Para realizar este estudio elaboraremos previamente una concepción de experiencia en el contexto más amplio de la modernidad. Por otro lado, aunque sabemos de la dificultad de ensayar una definición de modernidad, debido a sus complejas características, intentaremos aquí una aproximación a ella, diferenciándola de otro término con el cual se la suele confundir a menudo: la modernización. Trataremos estos puntos en el capítulo IV.



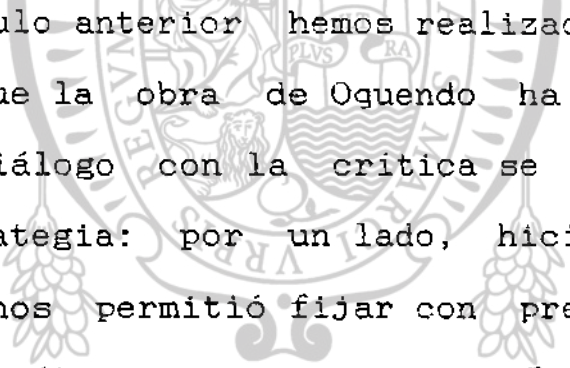
Antes, en el capítulo II, haremos una aproximación lo más rigurosa posible al marco teórico que emplearemos para nuestro análisis textual de *5 metros de poemas*.





CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO: LA COMUNICACIÓN LITERARIA Y LA "HORA DEL LECTOR"



En el capítulo anterior hemos realizado un recuento de la recepción que la obra de Oquendo ha tenido hasta el momento. Este diálogo con la crítica se elaboró siguiendo una doble estrategia: por un lado, hicimos un recuento cronológico que nos permitió fijar con precisión el camino seguido por la crítica con respecto a *5 metros de poemas*. Por otro lado, nuestro interés se centró principalmente en aquellas apreciaciones que se referían a la relación entre el poemario de Oquendo y el fenómeno de la modernidad; asimismo, prestamos particular atención a aquellas críticas que subrayaban los nexos entre este libro y las diversas vanguardias artísticas. Nuestro recuento nos permitió



elaborar una agenda con los puntos problemáticos que este poemario suscita como experiencia de lectura. Finalmente, en base a dicha agenda elaboramos con la mayor precisión posible los objetivos de nuestro trabajo de estudio.

De este modo, nos interesa, en primer lugar, realizar una propuesta de lectura de *5 metros de poemas* en relación con el fenómeno moderno. En segundo lugar, es nuestro propósito ver el modo como este poemario plasma, desde su ropaje lingüístico, elementos que lo emparentan (o no) con la experiencia artística vanguardista. Partimos de intuiciones, es cierto, pero ya Gadamer ha explicado el papel fundamental que las "intuiciones" del investigador cumplen dentro de las llamadas ciencias del espíritu, de las cuales forman parte "ya que lo característico de ellas (las ciencias del espíritu) es la naturaleza singularísima de su objeto, que es algo de lo que participa el mismo sujeto que indaga".¹

Ahora bien, el acercamiento a nuestras dos hipótesis de trabajo nos obliga a justificar, como investigadores, el empleo de un marco teórico adecuado, el mismo que nos permitirá realizar el mejor análisis textual posible. En


¹ Senabre, Ricardo. "Filología y ciencia de la literatura". En: Villanueva, Darío. *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, 1994; p. 48.



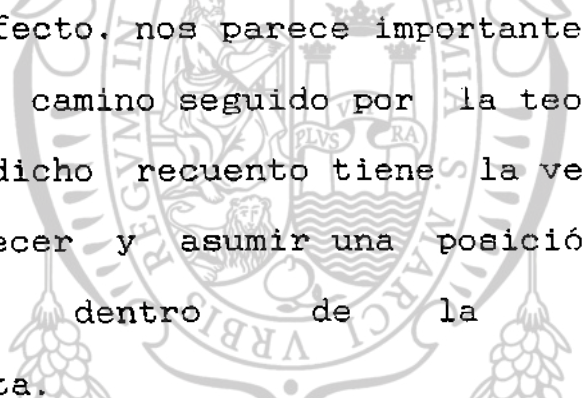
este sentido, nos parece imprescindible resaltar que la peculiar disposición tipográfica de *5 metros de poemas*, así como sus diversas características formales, hacen necesario la elección de un método que parta desde su propia carnadura textual, desde su ropaje lingüístico.

Lo anterior no implica quedarnos allí: un poema, un texto literario es siempre algo más que la suma de sus recursos formales; nuestro interés fundamental es adentrarnos en el desentrañamiento del sentido de *5 metros de poemas*, pero sin olvidar la importancia y la consideración de sus aspectos formales. En este sentido, sostenemos que ningún estudio crítico puede dejar de lado el análisis de las figuras retóricas en este poemario, donde precisamente lo primero que salta a la vista del lector es el profuso empleo de metáforas, sinécdoques, símiles, disposiciones tipográficas diversas, etc.

Es importante afirmar que ninguna teoría es completa ni factible de abarcar todos los aspectos de una obra literaria. Desde nuestra modesta perspectiva, ningún estudio debe servir para resaltar teorías; por el contrario, las teorías deben servir como herramientas para una correcta interpretación de las obras. En nuestro caso concreto, el estudio de *5 metros de poemas* nos adentra al sentido de la



cultura en la modernidad, así como al cuestionamiento de los valores e intereses de la misma. Pensamos que el poemario de Oquendo puede permitirnos echar luces sobre el significado de esa época particular de nuestra historia donde la búsqueda de las raíces de lo nacional se aliaba, paradójicamente, con la búsqueda de lo foráneo, con la apertura hacia todo lo que significaba novedoso. Por eso, una vez establecida nuestra agenda problemática y planteados los objetivos de nuestro trabajo, nos abocaremos, en el presente capítulo, a formular, explicar y justificar nuestro marco teórico, ajustándolo a nuestros propósitos específicos de investigación.



Para tal efecto, nos parece importante partir haciendo un recuento del camino seguido por la teoría literaria en nuestro siglo; dicho recuento tiene la ventaja de que nos permitirá establecer y asumir una posición personal, como investigadores, dentro de la llamada crisis posestructuralista.

Intentaremos, asimismo, establecer una definición de lo que entendemos por literatura y poesía.

1. SITUACION ACTUAL DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS



El siglo que termina ha sido sumamente importante para la teoría literaria, ya que fue el siglo de su constitución como ciencia autónoma, apartada del tronco de la estética, bajo cuyo dominio estuvo albergada durante toda la centuria anterior ².

Este desarrollo, sin embargo, no ha sido casual: la teoría literaria del siglo XX nace en un amplio contexto epistemológico que permitió el desarrollo especializado de diferentes saberes humanísticos. El surgimiento de la literatura como objeto de una teoría y una ciencia propias fluye paralelo al desarrollo de la lingüística, de la sociología, del psicoanálisis, etc. Y estas disciplinas, como lo señala Pozuelo, han influido, en mayor o menor grado, sobre la teoría literaria ³.

Ya que hablamos de desarrollo en la teoría, es necesario señalar que esta evolución no ha sido uniforme, sino por el contrario quebrada y llena de rupturas. En buena parte, el motivo de esa falta de uniformidad en su

² Pozuelo Yvancos, José María. "La teoría literaria en el siglo XX". En: Villanueva, Darío. *Curso de teoría literaria*. Madrid, Taurus, 1994; p. 70

³ *Ibidem*, p. 70.



desarrollo ha sido la fuerte tensión dialéctica existente entre una vertiente esencialista metafísica y otra funcionalista pragmática; esta tensión ha enfrentado, por un lado, a quienes asumen la literatura como un objeto y quieren que lo literario sea una cualidad inherente a cierto tipo de textos asumidos como tales. Para estos críticos, de lo que se trata es de "definir la esencia de eso que es literatura y que una teoría analiza, describe y discrimina"⁴.

En el otro polo de tensión, frente a la postura esencialista, los pragmatistas se resisten a admitir la existencia de la literatura como esencia. Su postura frente al hecho literario no apunta a desentrañar las propiedades intrínsecas, (existentes o no) de los textos literarios, sino al modo como la sociedad y las personas se relacionan con lo escrito. En buena cuenta, para los pragmatistas la literatura es una práctica social cuya particularidad con otras prácticas escriturales y de lectura no depende de caracterizaciones metafísicas, como lo pretendieron los formalistas por ejemplo, sino de características históricas, funcionales e ideológicas⁵.

⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁵ *Ibidem*, p. 71.



A su vez, la tensión dialéctica entre esencialistas y pragmatistas tuvo su origen en una difícil asimilación, dentro de la teoría literaria, de la profunda crisis epistemológica vivida desde principios de este siglo en el pensamiento occidental. Como lo explica Pozuelo, la crisis en el pensamiento moderno se produce merced al intento de superación del idealismo. Esta superación tiene relación directa y es consecuencia del cuestionamiento de la supuesta transparencia del lenguaje, de su capacidad para decir el ser, para referirlo.⁴ Es importante resaltar que esta crisis de la referencialidad que las teorías, desde su lenguaje específico sobrellevaron, fue entrevista y tratada por los diferentes movimientos de vanguardia en las dos primeras décadas de nuestro siglo.

En consecuencia, la teoría literaria del siglo XX se ha movido, con profundas tensiones, entre dos grandes paradigmas teóricos: el primero, el paradigma formal-estructuralista, es consecuencia de la influencia de la lingüística saussureana; se centra en el texto como objeto para la búsqueda -a través de su sustrato lingüístico y de su peculiar disposición formal-, de los rasgos inherentes que le otorgan especificidad "literaria" y lo hacen "literatura" frente a otros tipos de lenguaje.

⁴ *Ibidem*, p. 72.

Este primer paradigma hace crisis y se ve enfrentado al segundo gran paradigma teórico, el de la poética de la recepción, que convierte al lector y a su práctica de lectura en el nuevo objeto de la teoría literaria

Dentro de esta concepción, la literatura no es vista como un conjunto de textos ya definidos, esencialmente permanentes y dados de antemano, sino como una comunicación social dentro de una comunidad y donde se entrecruzan diversos códigos ideológicos, éticos, etc. En tanto lo literario no se entiende más como un modo de ser del lenguaje, sino un modo de producirse el lenguaje y de actuar al interior de una cultura, el contexto de producción y recepción dejan de considerarse factores externos al hecho literario mismo.

2. CONCEPCIÓN PRAGMATISTA: LA COMUNICACIÓN LITERARIA

Un punto de partida importante para el desarrollo de la teoría literaria moderna, sobre todo para las corrientes pragmatistas, lo constituye la evolución de la fenomenología, sobre todo el camino que comienza en Husserl y culmina en Gadamer, "un camino por el que se llega a la



hermenéutica" ⁷.

Husserl sostiene que no hay conciencia, sino es conciencia de algo, sino se muestra en ella un determinado fenómeno. Sólo que la conciencia no es una sustancia, es siempre una conciencia intencional, proyectada desde el fenómeno, y es en el sujeto que lo experimenta donde dicho fenómeno obtiene su sola posibilidad de existencia y sentido ⁸.

Una vez aceptado este supuesto fenomenológico, será la hermenéutica, en especial la de Gadamer, la que dará un paso adelante al explicar que la relación de significación es posible sólo en el seno del lenguaje y que éste, a su vez, es un fenómeno de relación intersubjetiva, de comunicación e interpretación.

La mediación lingüística, para Gadamer, está históricamente determinada, es recreada en cada momento de la historia que actualiza y reinterpreta el pasado. Así pues, los valores de una comunidad son cambiantes y están sujetos a diversas determinaciones que actúan intersubjetivamente como mediación ética entre los

⁷ *Ibidem*, p. 72.

⁸ *Ibidem*, p. 72.



individuos, como encuentro de ellos (y entre ellos) en una tradición socio cultural definida ?

Dentro de esta crisis (conocida también como "posestructuralista") que enfrentó a idealistas contra pragmatistas, se cuestionó en el seno mismo de las metodologías lingüísticas el concepto de lengua literaria. Se rechazó que la literatura pudiera definirse como un tipo de lenguaje objetivable y describable en el análisis de las propiedades verbales de los textos. Asimismo, se produjo una progresiva desestructuración de la pretendida objetividad de los textos literarios, así como del esencialismo que definía lo literario como una propiedad que está ahí, en ciertos textos dispuestos y conformados para ser "literatura" ⁹.

De este modo, frente a una teoría de la lengua literaria se propuso como alternativa una teoría pragmática del uso literario del lenguaje, o lo que es igual, una teoría de la comunicación literaria. Dentro de esta concepción pragmatista, que concede especial importancia a la comunicación, el hecho literario puede entenderse así:

[como el resultado de] una interacción entre el

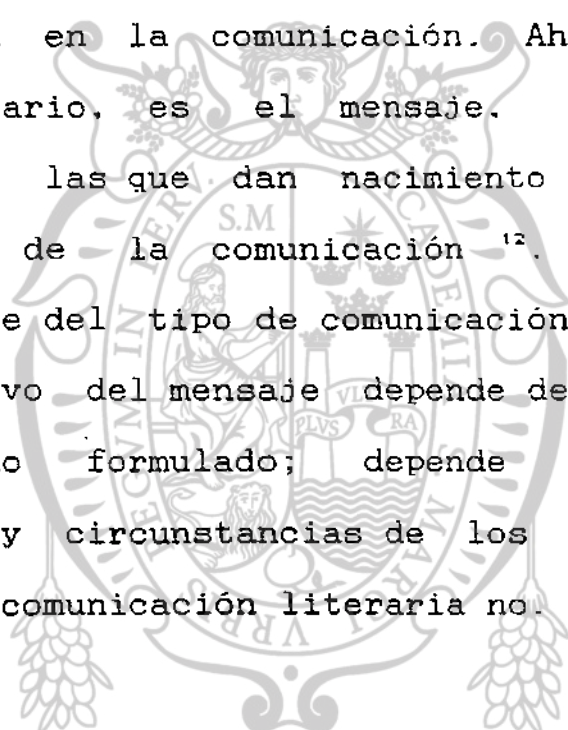
⁹ *Ibidem*, p. 73.

¹⁰ *Ibidem*, p. 87.



conjunto de estructuras verbales y quienes escriben, quienes leen, quienes interpretan y quienes definen. Tal interacción es históricamente variable por la remoción de los sistemas de valores estéticos, ideológicos y de los lenguajes críticos. la literatura se ha reencontrado así con la cultura, la historia, la ideología ¹¹.


De acuerdo con la cita anterior, dentro de toda comunicación literaria el valor efectivo de un mensaje es relativo, y depende de la naturaleza de los demás factores que intervienen en la comunicación. Ahora bien, en el discurso literario, es el mensaje, o más bien sus características, las que dan nacimiento y configuran los demás factores de la comunicación ¹². La comunicación literaria difiere del tipo de comunicación ordinaria, donde el valor efectivo del mensaje depende del contexto en el cual ha sido formulado; depende también de las características y circunstancias de los factores oyente y hablante. En la comunicación literaria no.



Para explicar lo anterior, pongamos el ejemplo de un poema; éste se diferencia de cualquier otro mensaje ordinario no sólo porque se halla sometido a ciertas

¹¹ *Ibidem*, p. 85.

¹² Oller, Dolores. "Teoría de la poesía". En: Villanueva. Darío. *Curso de teoría literaria*; p. 193.



constricciones métricas evidentes, deliberadas, sino porque dice algo diferente de lo que parece decir. En nuestra conversación cotidiana las palabras nos sirven con mayor o menor precisión para designar los objetos, acciones o seres que deseamos nombrar. Digamos que existe, en este sentido, cierta transparencia en el significante: apenas reparamos en él, en su dimensión gráfica o sonora; nos centramos principalmente en el significado.

Por el contrario, el escritor se sitúa ante el lenguaje con una disposición diferente: los signos son para él opacos, tienen un plus valorativo adicional. Esto supone que los sentidos no deben atravesar despreocupadamente el aspecto físico, gráfico o sonoro de los signos, sino que deben detenerse ante su forma, explorando su fisicidad. La escritura artística puede entenderse sobre todo como manipulación del lenguaje y aprovechamiento de sus posibilidades, siempre dentro del contexto de reglas establecidas por una comunidad hablante, por las estructuras sintácticas de cada idioma ¹³.

Ahora bien. otro aspecto importante de la comunicación literaria es que todo texto literario ofrece, a partir de su

¹³ Senabre, Ricardo. "La comunicación literaria". En: Villanueva, Darío. *Curso de teoría de la literatura*; p. 154.



mensaje, una contextualización propia, lo que exige de parte del lector un esfuerzo. asumido desde la lectura. para imaginar su situación comunicativa. En efecto, todo mensaje literario es de recepción diferida. Mientras que una conversación entre amigos o una conferencia son captadas por los receptores en el mismo momento en que se producen. entre la composición del mensaje literario y su lectura media un tiempo considerable. Esta situación obliga al esfuerzo del lector, quien debe reconstruir la situación comunicativa, pero es también esta situación la que otorga al lector un protagonismo indiscutible para la realización del texto.

3. LA HORA DEL LECTOR

Junto con la concepción pragmática de la comunicación literaria que hemos esbozado líneas atrás, surge otro desarrollo complementario dentro de los estudios literarios. una línea teórica que los estudiosos llaman Teoría de la Recepción.

Y es que la lectura de un poema. de una novela. de un relato, implica un proceso de conocimiento en el que se interpenetran los dos polos de la comunicación literaria: la



obra y el lector¹⁴.

Teóricos de la recepción como Wolfgang Iser sostienen que un mensaje literario sólo se completa, sólo existe como tal, cuando cierra el circuito comunicativo y alcanza a un receptor. Es decir, sin recepción es imposible la comunicación¹⁵.

El extremo del canal donde se sitúa el lector es el lugar donde se produce el desciframiento del texto; es la instancia que proporciona sentido a la obra, una interpretación que puede incluso no coincidir con el sentido original que figuraba en el propósito del emisor.

Sin embargo, es importante señalar que, siendo la lectura la única fuente de realización cabal de todo texto literario, Iser, como también Umberto Eco (*Lector in fabula*), tienen en sus respectivos trabajos cuidado en advertir que la realización de la lectura no corresponde meramente a la subjetividad del lector, sino a la relación de las imágenes del lector con los esquemas de la estructura textual. Iser evita decir que el libro es puro efecto de lectura o construcción del lector: habla más bien de una

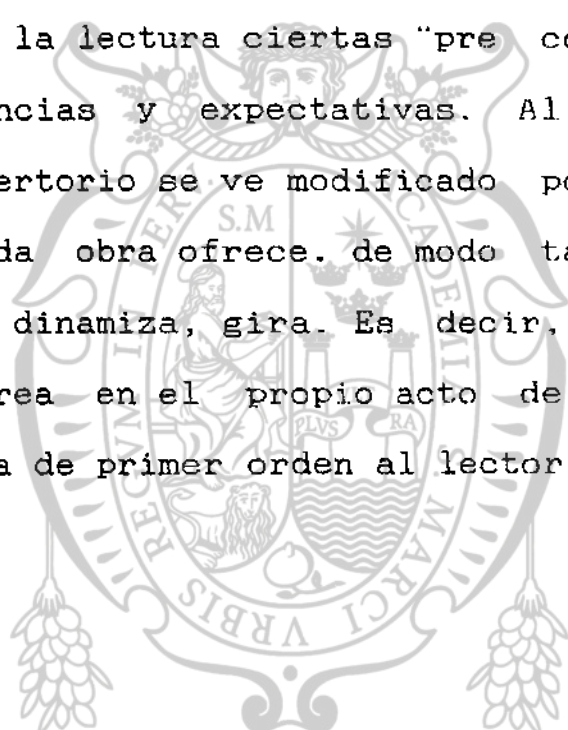
¹⁴ Oller, Dolors. *Op. cit.*, p. 193.

¹⁵ Senabre, Ricardo. *Op. cit.*, p. 157.



intersección entre la lectura y las posibilidades que ofrecen los constructos textuales ¹⁵. En esa intersección ocupa un lugar privilegiado su noción de lector implícito.

En primer lugar, el lector implícito es diferente del lector empírico o real. Se trata de una construcción teórica que intenta explicar la pre estructuración del significado potencial de un texto y al mismo tiempo la personificación de ese potencial en el proceso de lectura. Según Iser, el lector aporta a la lectura ciertas "pre comprensiones" y un cúmulo de creencias y expectativas. Al proceder a la lectura, tal repertorio se ve modificado por las estrategias textuales que toda obra ofrece, de modo tal que el círculo hermenéutico se dinamiza, gira. Es decir, de nuevo, la obra literaria se crea en el propio acto de lectura, y tiene como protagonista de primer orden al lector.



4. RESUMEN

Antes de continuar, quisiéramos hacer un resumen de lo que hemos visto hasta aquí. Asimismo, intentaremos un primer esbozo de nuestro marco teórico.

¹⁵ Pozuelo Yvancos, José María. *Op. cit.*, p. 89.



La teoría literaria se constituye y desarrolla en nuestro siglo, junto con otros saberes humanísticos, apartándose del tronco de la estética, bajo cuyo dominio estuvo albergada durante el siglo XIX.

Este desarrollo no ha sido uniforme, sino que se ha producido de modo conflictivo, moviéndose en una tensión dialéctica entre un esencialismo metafísico y un funcionalismo pragmatista.

Acorde con esta tensión, la teoría literaria se ha movido entre dos paradigmas: el primero, el paradigma formal estructuralista, de corte esencialista, tiene como objeto primordial de estudio al texto literario en sí. Mientras tanto el segundo, el paradigma teórico conocido como poética de la recepción, convierte al lector y su lectura en el nuevo objeto de la teoría literaria.

Las teorías pragmatistas y de la poética de la recepción consideran como un factor fundamental de sus propuestas a la comunicación literaria. Dentro de estas propuestas teóricas, la comunicación literaria difiere de la comunicación ordinaria porque en aquella los significantes no son transparentes, sino que se estructuran como señales, con una fisicidad (opacidad) que los convierte en



importantes por sí mismos. De este modo, son el lector y su proceso de lectura quienes adquieren un protagonismo indiscutible dentro del circuito comunicativo, al ser aquél quien descifra finalmente el sentido de lo que lee.

Dentro de la llamada estética de la recepción, teoría en muchos sentidos complementaria de las propuestas pragmáticas, ese lector que interpreta el texto no es, sin embargo, un intérprete libre, sino que se rige por determinaciones diversas al momento de acercarse al texto. Este *lector implícito* (siguiendo a Iser) aporta a la lectura cierto cúmulo de creencias y expectativas, pero al proceder a la lectura ese cúmulo se ve modificado por las estrategias textuales, de modo tal que es en la intersección entre lector y obra donde se produce la comunicación literaria.

5. APROXIMACIONES A NUESTRA LÍNEA TEÓRICO CRÍTICA

La revisión del panorama de la teoría literaria que hemos efectuado hasta ahora no es ocioso; muy al contrario. será a partir de esta revisión, de esta base inicial, que nosotros procederemos a extraer conclusiones sobre la más conveniente elección de nuestro marco teórico de



investigación.

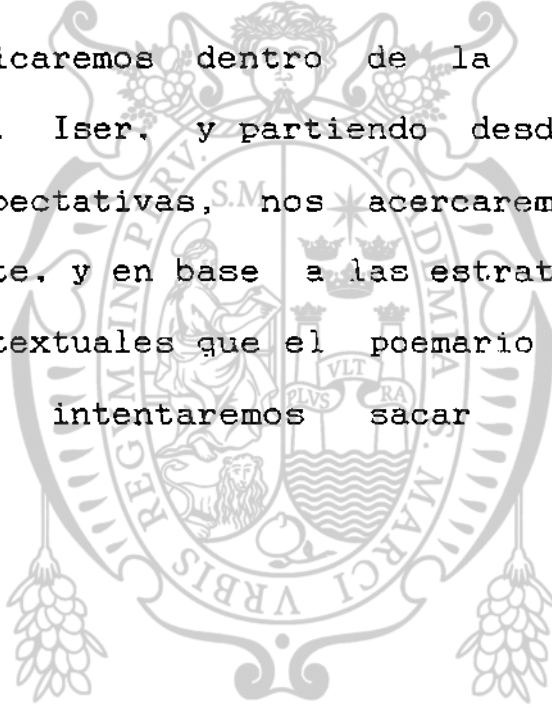
En principio, debemos decir que nosotros nos ubicamos dentro del proceso terminal de tensión dialéctica que enfrentó a esencialistas contra pragmatistas, y que dio como consecuencia ese giro hermenéutico que ve la literatura como resultado de la comunicación literaria. En este sentido, nos adscribimos dentro de la línea pragmatista y de la estética de la recepción, pues consideramos que la literatura se produce, en última instancia, en el entramado comunicativo que relaciona al texto con el lector. Asimismo, nos interesa efectuar nuestro trabajo de investigación desde la perspectiva del lector.

Pero además, nuestra inserción dentro de una línea hermenéutica que se sirve del pragmatismo y la estética de la recepción está acorde con los propios objetivos de nuestro trabajo de tesis: nosotros pretendemos indagar acerca de la relación existente entre *5 metros de poemas* y el fenómeno de la modernidad; asimismo, pretendemos acercarnos a los posibles lazos que unen este poemario de Oquendo con la vanguardia artística. Estos objetivos nos obligan a adoptar un pragmatismo metodológico: es decir, a tomar, por un lado, aportes diversos sobre el fenómeno de la modernidad y sobre la vanguardia artística, y por otro lado,



a asumir propuestas de la lingüística y de las teorías literarias que nos permitan realizar el análisis textual pertinente.

Nuestro estudio, entonces, parte de la necesidad de ver al poemario objeto de nuestro análisis no como un hecho aislado, portador en sí mismo de significados estables, inmanentes, sino como un entramado de posibilidades a partir del cual estableceremos la comunicación literaria. En este sentido nos ubicaremos dentro de la línea del lector implícito de W. Iser, y partiendo desde nuestro propio horizonte de expectativas, nos acercaremos a *5 metros de poemas*; finalmente, y en base a las estrategias discursivas, a los mecanismos textuales que el poemario nos ofrece para su interpretación, intentaremos sacar las conclusiones pertinentes.



6. UNA DEFINICIÓN DE LITERATURA Y POESÍA

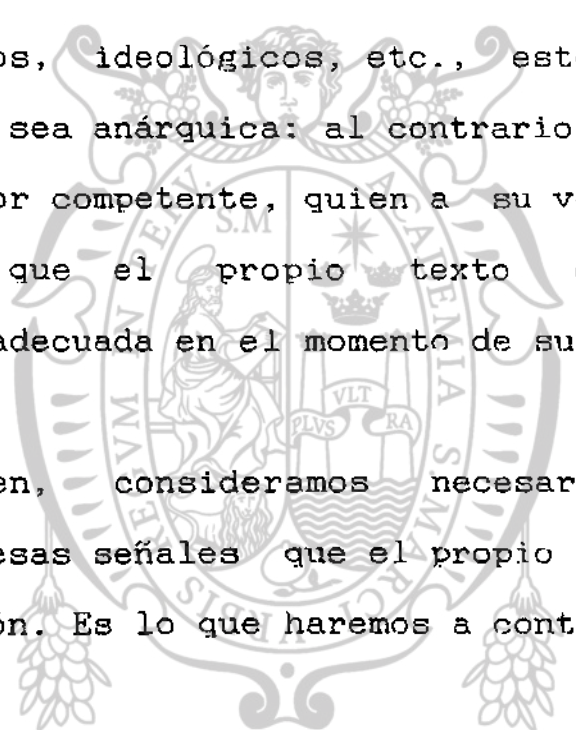
Antes de continuar, y puesto que se trata de una obra literaria, o más específicamente, de un poemario lo que constituye nuestro objeto de estudio, nos parece necesario dar una definición tanto de literatura como de poesía, en el



marco de nuestra propuesta teórica:

Entendemos la literatura en general, y la poesía en particular, no como un hecho en sí, aislado, sino como un constructo comunicativo, como el resultado de una interacción entre el conjunto de estructuras verbales y quienes escriben, quienes leen, quienes interpretan y definen. Si bien esta interacción es variable históricamente, debido a la remoción de los sistemas de valores estéticos, ideológicos, etc., esto no quiere decir que la lectura sea anárquica: al contrario, se parte de la idea de un lector competente, quien a su vez debe considerar las señales que el propio texto ofrece para una interpretación adecuada en el momento de su lectura¹⁷.

Ahora bien, consideramos necesario aclarar qué entendemos por esas señales que el propio texto ofrece para su interpretación. Es lo que haremos a continuación.



¹⁷ esta noción de literatura y de poesía coincide básicamente con la noción dada por Dolors Oller en *op. cit.*, p. 191



7. SEÑALES RETÓRICAS

La comunicación literaria comprende básicamente a dos actores: el texto y el lector. Es éste último quien, con su lectura, hace posible el proceso comunicativo "sometiéndose a las señales retóricas que el texto emite y que el lector, aceptándolas, interpretará según unas reglas de juego intersubjetivas"¹⁸. En el proceso de lectura, la interpretación, el análisis textual radicará en el descubrimiento de las estrategias discursivas que conforman y confirman la producción de sentido. Es lo que nosotros intentaremos realizar con el poemario de Oquendo.

Dejando de lado otras posibles estrategias discursivas, diremos que todo texto poético ofrece señales retóricas, aparte, de sus propiedades temáticas; estas señales hacen referencia a lo que significa el poema. Mediante estas marcas retóricas de valor literario, la expresión presenta algún tipo de esquema análogo al del plano del contenido especificado en el nivel léxico¹⁹.

Para ejemplificar lo anterior pensemos en un verso clásico de San Juan de la Cruz: "un no se qué que quedan

¹⁸ Oller, Dolors. *Op. cit.*, p. 194.

¹⁹ *Ibidem*, p. 194.



m r
e b
s a
de miradas internacionales

En este caso, a la vez que se menciona la palabra "perfumes" y se resalta que éstas abren álbums de miradas internacionales, en el plano de la expresión se dibuja con palabras una especie de "v" que grafica la imagen de un álbum abriéndose.

2) r
o
s
n
e
c
a
u

n compró para la luna 5 metros de poemas ²⁰



En este segundo caso, un ascensor es un instrumento moderno que reemplaza, con un alto grado de comodidad, a las escaleras en la función de subir o bajar personas. Pero esta significación es ejemplificada en el plano de la expresión gracias al uso en vertical de las letras que forman la palabra "ascensor".

²⁰ Así en la edición original.



Como vemos, este libro se escapa de ciertos cánones tradicionales que son atribuibles a los textos poéticos, como por ejemplo el uso de la rima, de la linealidad propia de la escritura, etc. Por esta razón, debido a la abundancia de figuras retóricas, nuestra propuesta metodológica deberá partir necesariamente de considerar el plano de la expresión que *5 metros de poemas* nos ofrece, para poder luego indagar en la producción de sentido.

7.1. Sobre las señales retóricas: los aportes del Grupo Mi

Siguiendo con la idea anterior, debemos decir que el estudio pormenorizado de las figuras retóricas constituye el espacio de la estilística y una parte importante de lo que se ha denominado como la nueva retórica, y su fertilidad como estudio es necesario para la comprensión de la poesía. Nuestra propuesta metodológica asumirá, en este sentido, los aportes del grupo Mi o de Lieja.

La labor llevada a cabo por el grupo Mi o grupo de Lieja, sobre todo en su libro *Retórica general*²¹, consiste

²¹ Grupo Mi. *Retórica general*. Barcelona. Paidós, 1987.



en una reformulación de la retórica, teniendo en cuenta los planteamientos de la semiología moderna.

En realidad, el trabajo realizado por el grupo de Lieja se centra en una ordenación de las figuras retóricas: es decir, privilegia básicamente el estudio de la elocutio y presenta una nueva taxonomía (clasificación) de las figuras discursivas ²².

Aquí radica tal vez el cuestionamiento mayor a la labor del Grupo Mi por parte de la crítica: al privilegiar la elocutio estaría descuidándose a las otras partes de la Retórica, como la inventio y la dispositio, y estaría desideologizándose y desproblematizándose la labor de la Retórica al centrar su interés únicamente en el ámbito del estudio de las figuras.

Al respecto, José María Pozuelo dice lo siguiente:

Esta segunda neoretórica, estructuralista (...) es fundamentalmente formalista, y visiblemente desideologizadora. P. Kuentz pudo mostrar hasta qué punto esta neoretórica era una constante "puesta al margen" o proceso de desmantelamiento de la antigua

²² Fernández Cozman, Camilo. *Las huellas del aura. La poética de Jorge Eduardo Eielson*. Lima. Latinoamericana editores, 1996; p. 96.



retórica e hizo ver asimismo hasta qué punto la reducción iniciada en Roma y acentuada en Port-Royal desemboca finalmente en un formalismo literaturizado con claros beneficios ideológicos para una concepción desvincularizadora respecto al discurso social, autonomizante y verbalista...²³

Más adelante Pozuelo continúa y dice que "esta tan cacareada neorretórica ha acabado siendo (...) un reacondicionamiento de las listas de figuras e inventarios orgánicos más o menos afortunados, muy alejados de una Retórica General"²⁴.

Sin embargo, nosotros sostenemos que tales críticas, si bien tienen fundamento, ya fueron previstas y asumidas por el propio grupo Mi. En el capítulo 6 de su *Retórica general*, el grupo de Lieja hace un acercamiento al fenómeno del *ethos* de las figuras, problematizándolo. El fenómeno del *ethos* de las figuras se entiende como un estado afectivo suscitado en el lector (o receptor en general) por un mensaje particular cuya cualidad específica varía en función de cierto número de parámetros. Entre estos parámetros es fundamental el del propio destinatario, ya que el valor concedido al texto no es una pura entelequia, sino una respuesta de ese

²³ Pozuelo Ivancos, José María. *Op. cit.*, p. 189.

²⁴ *Ibidem*, p. 190.



destinatario frente a aquello que lee ²⁵.

Es decir, hay una conciencia clara al interior del grupo Mi de que el efecto no está contenido en la figura en sí, sino que es producido en el lector como respuesta a un estímulo. De este modo, las propuestas del Grupo Mi se acercan, o por lo menos no se contradicen, con los postulados de Wolfgang Iser y la Teoría de la Recepción.

En síntesis, la ventaja de adscribirnos, en el plano de las señales retóricas y las figuras del discurso, a la veta abierta por el grupo Mi, se basa en el reconocimiento que hacen del lector como figura central para el descentrañamiento del sentido de aquello que lee. Si bien asumimos las limitaciones y la parcialidad de los aportes del grupo Mi, lo que nos interesa rescatar es que su ordenamiento de las figuras del discurso nos permitirá, en nuestro estudio, lograr el descentrañamiento del sentido en *5 metros de poemas*. Esto último se ajusta con nuestra propuesta general de la "hora del lector"

²⁵ Grupo Mi. *Op. cit.*, p. 234.



7.2. Sobre las metáboles. Dominios de la Retórica

Para el grupo de Lieja, a diferencia del discurso científico, que pretende lograr la unidad entre significante y significado, el discurso poético busca quebrar esa unidad, esa "transparencia del signo". Y lo hace a través de las figuras retóricas (metáboles), con el propósito manifiesto de crear un efecto de sentido en el lector u oyente, como respuesta a esa alteración del lenguaje.

El concepto de metábole es, pues, fundamental para el grupo Mi.

Expliquémonos mejor. Todo sistema lingüístico está compuesto de normas, las que impiden los errores en la transmisión del mensaje; pero estas normas pueden ser (y son) transgredidas en algunos casos. Precisamente, la metábole se define como una transgresión de las normas. "una alteración del grado cero absoluto entendido como el discurso reducido a sus semas esenciales"²⁶.

En resumen, para el Grupo Mi, el mecanismo de la retórica se produce merced a un conjunto de *desvíos* susceptibles de *autocorrección*. es decir, desvíos que

²⁶ Fernández Cozman, Camilo. *Op. cit.*, p. 96.



modifican el nivel normal de *redundancia* de la lengua, infringiendo reglas o inventando otras nuevas. El desvío del autor es percibido por el lector gracias a una *marca* y es reducida inmediatamente después gracias a la presencia de una *invariante* (relación sistemática entre un enunciado con figuras y su grado cero). El conjunto de estas operaciones produce un efecto estético (*ethos*) en el lector u oyente: para el grupo de Lieja, este efecto es el verdadero objeto de la comunicación artística²⁷.

7.2.1. Dominios de la retórica

Para el grupo Mi, las operaciones retóricas reposan en una propiedad fundamental del discurso: la de ser descomponible en unidades cada vez más pequeñas. Así, ya sea en el plano del significante (fónico o gráfico), o en el del significado (sentido), la cadena puede considerarse una jerarquía de planos (o dominios).

El grupo Mi reconoce cuatro dominios de la retórica: metaplasmos, metataxis, metasememas y metalogismos

²⁷ Grupo Mi. *Op. cit.*, p. 91.



7.2.1.1. Metaplasmos

Es el dominio de las figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras, alterando a éstas últimas. Los metaplasmos también actúan sobre las unidades de orden inferior de las palabras.

Dentro de los metaplasmos podemos citar a la aliteración, la paronomasia, los anagramas, el aféresis, las rimas, etc.

En el caso de los metaplasmos, lo que importa no es tanto el quiebre de la sintaxis, sino sobre todo la alteración de la coherencia fónica o gráfica del discurso. Pongamos un ejemplo:

En el último verso del poema II de Trilce: "nombre nombre nombreE", la mayúscula final "E" es un metaplasmo, una figura que, en el aspecto gráfico, altera la redundancia normal de la palabra; es decir, mientras la repetición de "nombre" (apoyado por el contexto del poema) indica la presencia de algo rutinario, repetitivo, esperable, esa vocal "E" final, insólita por mayúscula, señala, no obstante, la posibilidad de alterar esa rutina, propiciando la sorpresa en el lector.



7.2.1.2. Metataxis

Es el dominio de las figuras retóricas que alteran la estructura sintáctica convencional de la oración. O, dicho de otro modo, es el dominio de las figuras que actúan en el plano de la estructura de la frase. Y es que

Tanto desde el punto de vista retórico como desde el punto de vista gramatical, el orden de las palabras es el aspecto capital de la sintaxis. [El poeta] (...) que desquicia la frase ordinaria para remodelarla de cien maneras, da una justa idea de las posibilidades indefinidas de variación que ofrece la distribución de los sintagmas y de sus elementos (...) ²⁰

Dentro de las metataxis podemos mencionar a la elipsis, el polisíntonon, el zeugma, la enumeración, la concatenación, la repetición verbal o sustantival, el paréntesis, etc.

7.2.1.3. Metasememas

Es el tercero de los dominios establecidos por el grupo Mi. Se pueden definir como las metáboles que modifican

²⁰ *Ibídem*, p. 125.



sustancialmente el contenido de una palabra. Para el grupo de Lieja el término metasemema recubre, por una parte

(...) lo que tradicionalmente ha sido denominado como los "tropos". Por otra, el estudio de los "cambios de sentido", por llamarlos de alguna manera, aborda de frente el problema de la significación, que es evidentemente el problema capital (...) de toda ciencia o filosofía del lenguaje ²⁷.

Entre los metasememas, podemos hacer referencia a las metáforas, metonimias, sinécdoques, comparaciones y oxímoros.

7.2.1.4. Metalogismos

Los metalogismos son las figuras retóricas que modifican el valor lógico de la frase. Es decir, el metalogismo puede modificar nuestra percepción de las cosas, pero sin perturbar el léxico. En buena cuenta, "[los metalogismos] producen un quiebre epistemológico de nuestra percepción que está basada en ciertos presupuestos sobre la

²⁷ *Ibidem.* p. 155.



sociedad y la naturaleza."³⁰

Entre los metalogismos podemos mencionar a la litote, la paradoja, la ironía, la hipérbole, la reticencia, el silencio, el pleonismo, entre otros.

Un ejemplo de metalogismo lo constituyen los siguientes versos de Eielson:

una criatura tan perfecta además
no podría vivir encerrada
toda una eternidad
en un lugar tan hediondo
no podría vivir
alimentándose tan sólo
de su propio cuerpo luminoso
cómodamente tendido
en la gran pompa celeste
como si se tratara
de una espléndida ramera ya cansada
llena de mil hijos de mil padres olvidados bajo un
/cenicero
o una postal de san pedro³¹

Aquí, aunque la estructura sintáctica no se ha alterado, la comparación de la criatura luminosa con una prostituta (ramera) resulta siendo una ironía. una

³⁰ Fernández Cozman, Camilo. *Op. cit.*, p. 99.

³¹ Citado por Fernández Cozman, Camilo. *Ibidem.*, p. 122.



alteración lógica que degrada nuestra concepción cultural "normal" de lo que es una "luminosa criatura".

8. RESUMEN

Para lograr el descentrañamiento del sentido en *5 metros de poemas*, nos serviremos de las propuestas que, con respecto a las figuras del discurso, ha formulado el grupo Mi o de Lieja.

La retórica del grupo Mi se presenta fundamentalmente como una nueva ordenación de las figuras retóricas; en este sentido, es una retórica que privilegia el papel de la elocutio.

Sin embargo, esta limitación es contemplada por el propio grupo de Lieja, quien al hablar del fenómeno del *ethos* resalta la participación del lector para lograr el descentrañamiento del sentido de aquello que lee. Esto último se ajusta con nuestra propuesta inicial de la "hora del lector".

Finalmente, el grupo Mi divide a la retórica en cuatro



dominios: metaplasmos, metataxis, metasememas y metalogismos. Establece, asimismo, el nombre genérico de *metábole* para referirse a cada una de las figuras del discurso.

9. LA SITUACIÓN COMUNICATIVA IMAGINARIA DE LOS POEMAS. MARCO PRAGMÁTICO

Las figuras retóricas son el ropaje lingüístico de todo texto poético, pero no pueden darnos un alcance completo sobre el valor y la complejidad compositiva de los poemas. El descentrañamiento del sentido de los textos de *5 metros de poemas* nos obliga a buscar otros mecanismos de análisis que se ajusten a la peculiar naturaleza compositiva de la serie.

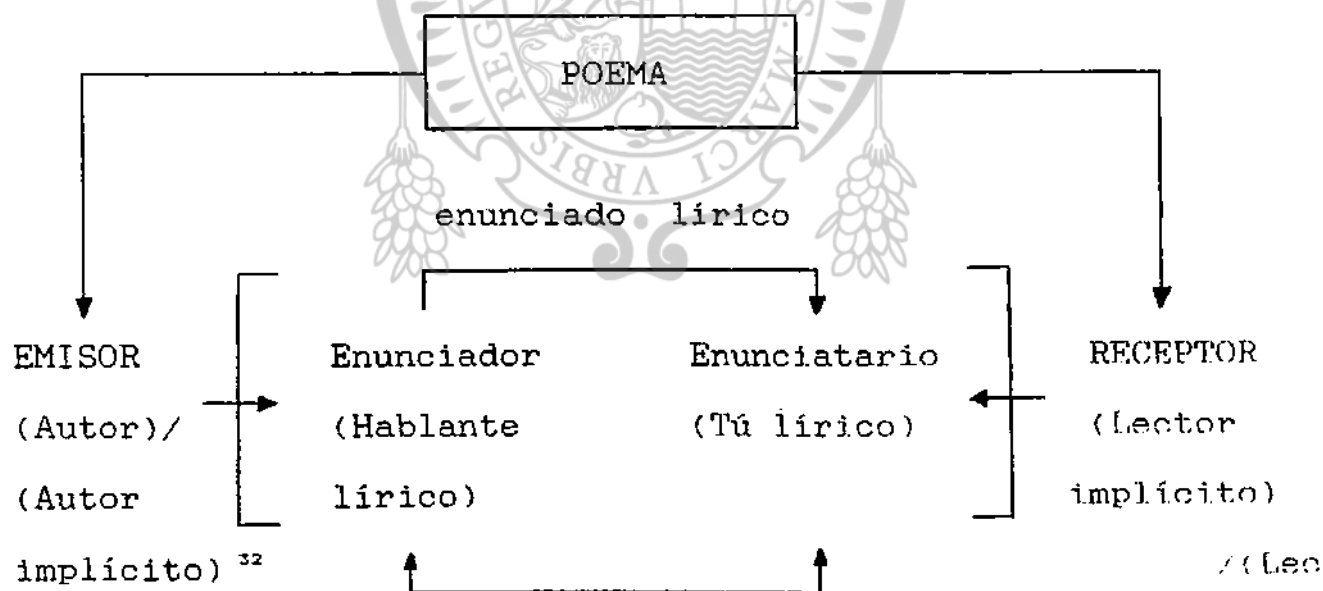
Al hablar acerca de nuestros objetivos de estudio sostuvimos que cada uno de estos poemas se presenta a modo de un pequeño episodio y que, en conjunto, construyen un gran poema unitario, un macropoema, estructurado al modo de una larga película contada.

Es decir, si hablamos de episodios afirmamos que en



cada poema se crea una situación comunicativa imaginaria, que involucra actores líricos y voces poéticas. Si pensamos de este modo, nos acercamos al ámbito de la pragmática literaria como mecanismo de análisis, ya que es ella la que nos puede brindar claves para el correcto descentramiento de la situación imaginaria que se presenta en cada texto de la serie.

Todo poema es un mensaje artístico de una peculiar índole, e implica y se implica en una particular estructura comunicativa, distinta, como ya vimos de la comunicación ordinaria, cotidiana. Pragmáticamente hablando, el diseño de esa estructura se puede graficar de la siguiente manera:



³² Así como en las páginas precedentes hicimos notar la diferencia entre el lector "real" y el "implícito", debemos hacer lo mismo con el autor. Nosotros sabemos, al leer una



situación comunicativa imaginaria³³

Al respecto, debemos decir que, dentro del análisis pragmático, sólo presenta pertinencia la situación comunicativa que se da en el poema. Es decir, para nuestra indagación crítica, consideraremos que tanto el emisor o autor empírico como el receptor o lector quedarán fuera de la comunicación imaginaria. Sólo prestaremos atención a la ficcionalización del autor en un hablante o actor lírico (enunciador) que dirige su enunciado a un latente o patente tú lírico (enunciatario). Como lo afirma Arcadio López-

obra literaria, que hay un autor empírico, reconocible socialmente y que aparece como la persona que escribió esa obra; éste será conocido como autor "real". Pero no debemos confundirlo con el hablante de la obra en sí; en ésta, el autor "real" ha construido una imagen "implícita" de sí mismo, diferente de la imagen implícita que ese mismo autor "real" ha podido construir en otras obras de su misma responsabilidad. Este segundo autor, a quien conoceremos como "implícito", será reconstruido por el lector a partir de su lectura. Podemos decir que el autor "implícito" no tiene voz, ni medios de comunicación directos; instruye a los lectores de manera silenciosa a través del diseño global de la obra, por todos los medios que ha escogido para hacerlo.

Para una mejor comprensión de "autor implícito" consultar Chatman, Seymour. *Historia y discurso*. Madrid. Taurus. 1990. pp. 158 - 162.

³³ Para la elaboración de este esquema, así como de los postulados sobre pragmática, nos ha sido particularmente útil el trabajo de Arcadio López-Casanova titulado *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca. Ediciones colegio de España, 1994.



Casanova, la ficcionalización de los poemas también contemplan las posiciones o relaciones que el hablante lírico mantiene con el tú lírico de los poemas ³⁴.

10. Ejemplificación de nuestro aparato metodológico

Hasta ahora hemos elaborado el constructo teórico que utilizaremos a lo largo de nuestro trabajo de investigación. Sin embargo, no sería pertinente quedarnos allí, en la aridez teórica. Consideramos que la mejor manera de comprobar la pertinencia de nuestra propuesta metodológica es poniéndola a prueba, y qué mejor que hacerlo a partir de los cuatro poemas escritos por Oquendo pero no incluidos en ningún libro. De este modo se nos abre la extraordinaria posibilidad de abarcar, aunque someramente, la obra completa del vate puneño; por lo menos la estrictamente publicada y reconocida como perteneciente a él. Los poemas a los que nos referimos se titulan "Lluvia" (*Mercurio Peruano*, Lima, noviembre-diciembre 1926, p. 53), "Poema de la niña y de la flor" (*Amauta*, Lima, N° 20, enero de 1929, p. 53), "Poema surrealista del elefante y el canto" (*Amauta*, Lima, N° 20, enero de 1929, p. 56) y "El ángel y la rosa" (*Amauta*, Lima,

³⁴ *Ibidem*, pp. 59-60.



N° 21, febrero de 1929, p.55).

10.1. Análisis del poema "Lluvia"

El primero de los poemas mencionados es el siguiente:

LLUVIA

Para Enrique Barboza. fraternalmente

La lluvia

La lluvia

Es la tarjeta de visita
de
Dios

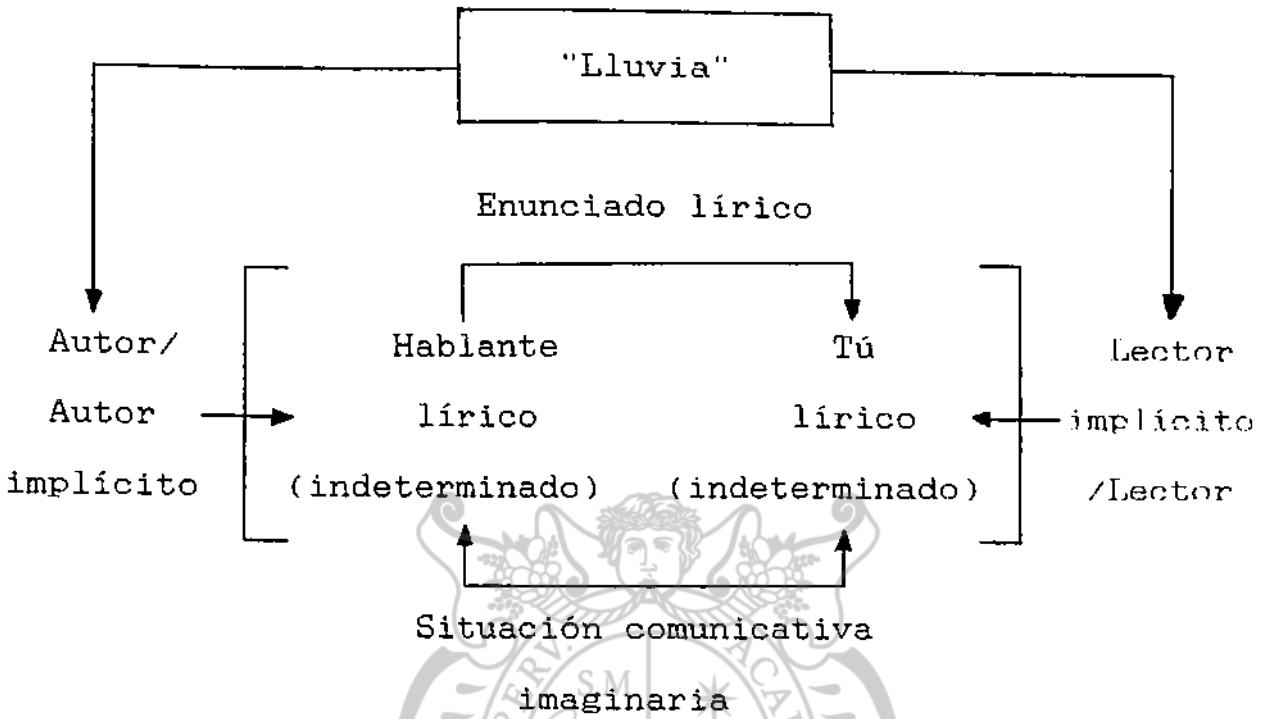
El teléfono de alguna mamá

Y en el barro
la lluvia ha hecho dos caminos claros
Como dos bracitos ingenuos
que pidieran

ALGO

Si adaptamos este poema al cuadro anterior obtendremos el siguiente esquema:





El título de un poema es particularmente importante, ya que se constituye en la primera marca textual que se ofrece al lector para iniciar el desciframiento del sentido. En el caso concreto de este texto, la "lluvia" es un conocido agente de la naturaleza que se precipita a tierra desde las nubes, es decir, desde lo alto. A menudo, la caída de la lluvia ha tenido una ligazón cultural con lo divino: recordemos que los dioses suelen morar en las alturas, viven en nubes, como Zeus o como Jehová, el dios cristiano. O incluso más, en varios pueblos de la antigüedad, la lluvia ha sido adorada como una deidad, debido a que su caída tiene



la virtud de hacer crecer las cosechas. El título, no obstante, no nos señala más, no existe ninguna palabra de rango adjetival que amplíe el significado potencial de la palabra "lluvia".

En cuanto al contenido del poema, la "lluvia" es también el elemento sobre el cual gira la situación comunicativa planteada. El "yo" es aquí una voz que no llega a participar activamente de los acontecimientos, es un "hablante lírico" que no llega a convertirse en participante activo de la situación imaginaria. Tampoco hay una alusión clara a un interlocutor determinado. En este contexto, se trata más bien de un poema impersonal, de una voz que reflexiona, tal vez para sí mismo, acerca de los atributos de la lluvia. El poema comienza con una figura retórica perteneciente al ámbito de los metaplasmos: la repetición. En este caso, la doble mención de "La lluvia", que al estar ubicada una debajo de la otra nos lleva a imaginar precisamente la acción de dos gotas de lluvia al caer

A continuación, cobra importancia la metaforización del agente lluvia. Así, los versos 3, 4 y 5 lo convierten en "la tarjeta de visita de Dios", y el sexto verso en el "teléfono de alguna mamá". Con respecto a lo primero, recordemos que una tarjeta de visita es una credencial o un documento



oficial de presentación de algún individuo, que de esta manera quiere dar prueba fehaciente de su presencia, del poder con el cual está investido; en este caso, la transposición de cualidades semánticas propia del proceso de metaforización hace que la "lluvia" adquiere el significado de "presencia de la divinidad".

Con respecto a la segunda imagen metafórica, un teléfono es un aparato tecnológico moderno que sirve para establecer contacto entre dos personas distantes geográficamente. La lluvia se convierte así en la evidencia o en el nexo entre seres (en este caso la madre, incluso podemos especular sobre la posibilidad que se refiera a la madre muerta, que "está en los cielos") que de esta forma logran comunicarse.

Si la lluvia se convierte en este texto en el agente de la comunicación, ¿qué es aquello que comunica? Precisamente, el poema avanza en este sentido y en los 4 versos siguientes se pone énfasis en el mensaje que la lluvia transmite en su caída: destaca, en el plano de los metasememas, una metáfora adjetival: "dos caminos claros" que la lluvia ha dibujado en el barro, y que son como "dos bracitos ingenuos/que pidieran/ALGO". Es decir, se plantea hábilmente una sinécdoque del tipo parte-todo: los "bracitos" hacen alusión



a una criatura, a un bebé humano, para más detalles (sólo los seres humanos poseen brazos). Asimismo, puesta así, en mayúscula, la palabra ALGO se convierte en un metagrafo que nos quiere dar a entender el énfasis del ruego: la lluvia envía a los posibles interlocutores el pedido de que no olvidemos la presencia de aquellos que están en las alturas, que nos observan y nos necesitan, del mismo modo en que una criatura requiere de nuestros cuidados y atención.

10.2. Análisis de "Poema de la niña y de la flor"

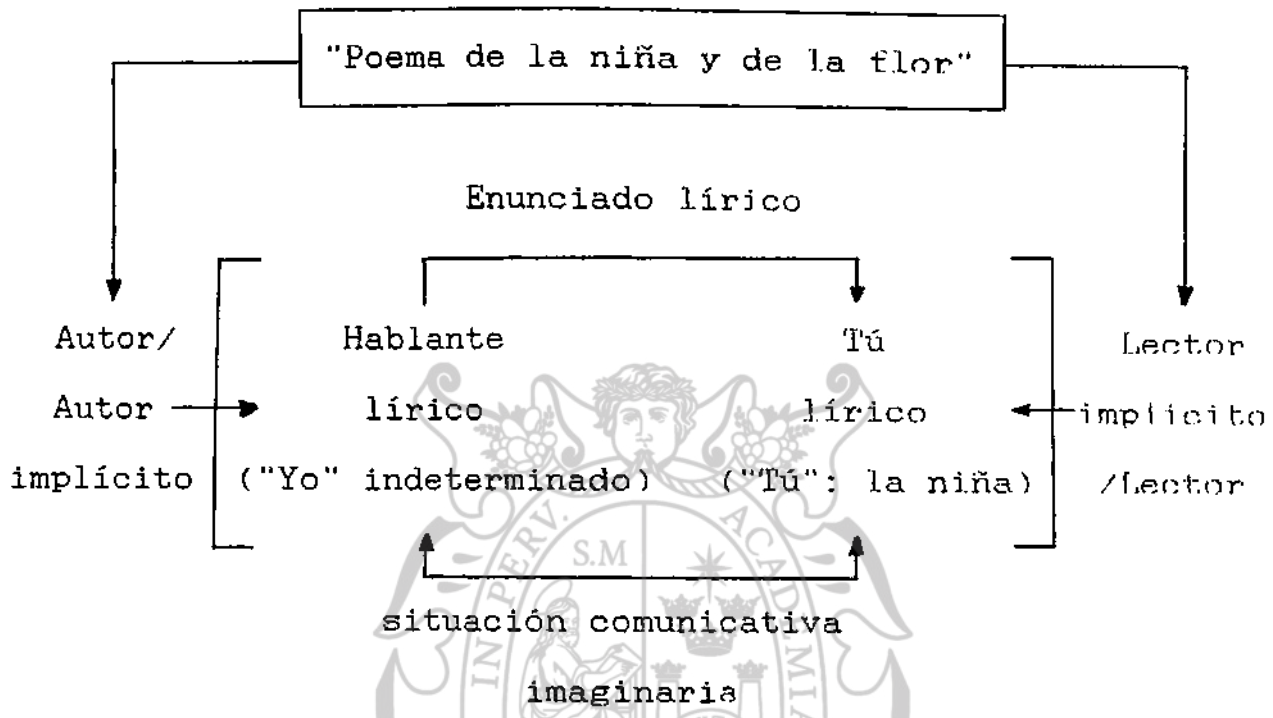
En el caso del segundo poema, la situación comunicativa difiere, con respecto a "Lluvia", como veremos a continuación:

POEMA DE LA NIÑA Y DE LA FLOR

Sostengo dulcemente tu peso como brisa sobre una flor
bajará un ángel por tu forma la mañana suena las
/golondrinas
de los árboles
como cuando se caía la sortija de tu voz en el patio
a la orilla de tu piel hay un canto crecido
doy vuelta a mi pregunta la geografía es sentimental
inmersa en el estanque se abre tu sonrisa repetida
la Torre de Eiffel a tu lado flor geométrica para los
/poetas puros



Trasladando el esquema teórico correspondiente al caso de este poema obtenemos el resultado siguiente:



A diferencia de lo que sucede en el título del primer poema, en este segundo no se hace alusión a un solo agente, sino a dos: "niña" y "flor". Si analizamos el significado de ambos por separado, concluiremos que una "niña" es un ser humano de sexo femenino, dotado de movilidad, mientras que una "flor" es un ser vivo perteneciente al reino vegetal. Tradicionalmente, en culturas como la nuestra, tanto "niña" como "flor" poseen significados que se suelen asociar con la belleza y la ternura. En este sentido, podemos decir que



ambos agentes, la niña y la flor se homologan, adquieren características semánticas por lo menos afines en título del poema. No obstante, así como sucede en "Lluvia", no hay, en el título, ningún adjetivo que modifique o acentue el significado de cualquiera de las dos palabras.

En lo que respecta a la situación comunicativa imaginaria, el autor se ha ficcionalizado en una voz lírica que además participa de los acontecimientos: hay marcas textuales que hacen explícita esta participación: "Sostengo" (yo), "doy vuelta", "mi pregunta", etc. También el tú, que a juzgar por el título se refiere a la niña, se patentiza en el poema a través de marcas textuales, como son los siguientes indicadores posesivos: "tu peso", "tu forma", "tu voz", etc.

Basándonos en la información proporcionada por el segundo verso "bajará un ángel por tu forma la mañana suena...", podemos situar la acción del poema en las primeras horas del día. En cuanto al lugar, éste es indeterminado, pero está poblado de vegetación (en el título se menciona "la flor", en los primeros versos se hace referencia a golondrinas y árboles; se habla también de un estanque).



Más que un recuento de hechos, el poema es una descripción sucesiva de un paisaje ideal que se confunde con la figura femenina a la que se dirige el yo. Así, el primer verso quiere dar la impresión de un paisaje atravesado por una brisa refrescante y límpida, para esto se apoya en el uso de un metaplasmo conocido como aliteración. La aliteración consiste en la recurrencia repetitiva de un fonema; en este caso, el sonido que se repite es "s": "Sostengo dulcemente tu peso como brisa sobre una flor". La recurrencia a este sonido grafica a las claras el susurro del viento. En este mismo verso, destaca el empleo de una comparación que intenta homologar los atributos de la figura femenina con el de la brisa: el peso de ella es, para el yo, tan suave y refrescante como lo puede ser la brisa que mueve las flores.

En general, el poema abunda en el uso de figuras retóricas, en especial de metasememas que, como en el caso del primer verso, buscan fundir, en una suerte de integración ideal, los atributos del elemento femenino con el paisaje de la mañana. Así, nos topamos con una predicción que hace el yo ("bajará un ángel por tu forma"), la misma que adquiere una fuerza poética singular gracias al quiebre sintáctico producido por una concatenación: "bajará un ángel por tu forma la mañana suena las golondrinas de los



árboles". Es bueno aclarar que la concatenación es una metataxis que consiste en cambiar de registro, a veces bruscamente, o sino en asociar palabras más o menos libremente.

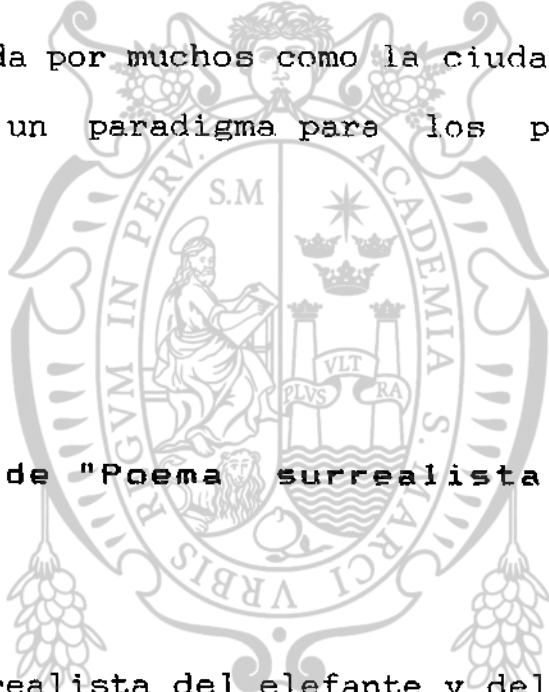
A continuación, el yo realiza una descripción de naturaleza metafórica: "a la orilla de tu piel hay un canto crecido". Una orilla, recordemos es la parte que rodea un río o un estanque, en el cual suelen crecer flores acuáticas o helechos; es decir, el canto adquiere, metafóricamente hablando, los atributos de una flor. Asimismo, debemos decir que la piel de ella, del "tú", es equiparada, merced a esa metáfora nominal, con un estanque que hace surgir cantos como flores.

Pero el poema no termina allí. En los últimos versos se produce un último giro y aparece un nuevo elemento que complementa la imagen de la niña, en esta situación comunicativa imaginaria; se hace mención, sorprendentemente a una de las maravillas tecnológicas modernas: La Torre Eiffel, la que también es equiparada, gracias al empleo de una metáfora, con una flor, pero, a diferencia de la niña, una "flor geométrica para los poetas puros".

Es decir, si en el poema la niña es una flor de la



naturaleza, con una piel semejante al agua de un estanque que hace surgir cantos como flores. la Torre Eiffel es una flor tecnológica, perteneciente a los más avanzado del progreso de la civilización y la ciencia. Podemos decir, por otra parte, que en este poema la tecnología es vista con buenos ojos, pues se dice que París es una flor geométrica para los "poetas puros", es decir, para los poetas más acendradamente poetas. Recordemos finalmente que la Torre Eiffel es uno de los símbolos de la capital de Francia. París, considerada por muchos como la ciudad luz o la ciudad del amor, todo un paradigma para los poetas soñadores o enamorados.



10.3. Análisis de "Poema surrealista del elefante y del canto"

"Poema surrealista del elefante y del canto". es uno de los más interesantes escritos por Oquendo fuera de 5 metros de poemas. Es el único que, desde el propio título, se asume como perteneciente a una de las corrientes fundamentales de vanguardia: el Surrealismo. A continuación lo transcribimos:



POEMA SURREALISTA DEL ELEFANTE Y DEL CANTO

Los elefantes ortopédicos al comienzo se volverán manzanas
constantemente
Porque los aviadores aman las ciudades encendidas como
/flores
Música entretrejida en los abrigos de 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

Ya dijimos que este poema es el único, entre todos los escritos por Oquendo, que en el título se asume como perteneciente a un influyente ismo de vanguardia: el surrealismo. Surgida en 1922 con los manifiestos de Breton, el surrealismo predicaba la escritura automática. Teniendo como fuente de inspiración los aportes del Psicoanálisis, el surrealismo propugnaba un tipo de arte donde se dejara paso al libre fluir de las sensaciones, y al predominio de estados mentales cercanos al sueño. Se buscaba de este modo escapar y trascender los límites de la conciencia racional.

El título del poema, junto con su autoproclamación como "surrealista", alude a otros dos agentes que, en principio, no parecen guardar relación entre sí, uno perteneciente al



reino animal, el "elefante", y otro carente de corporeidad, el "canto". Recordemos que un canto puede referirse a una canción, a una melodía, pero también, como parece ocurrir en este texto, un canto es un poema celebratorio.

Apoyándose, en el plano de las metataxis, en la concatenación de versos, este poema se presenta como un cúmulo de imágenes de naturaleza onírica, agrupadas por asociación libre, sin conexión lógica entre una imagen y otra. De este modo encontramos "elefantes ortopédicos" y "aviadores que aman ciudades encendidas". Los versos, además de concatenados, presentan una sintaxis entrecortada que asemeja pulsiones subconscientes o balbuceos mentales: observemos o si no las siguientes elipsis³⁵: "tu boca surtidor de ademanes ascendentes/palmeras cálidas alrededor de tu palabra itinerario de viajes fáciles".

Son los versos primero, segundo y tercero los que desatan esas pulsiones cercanas a lo onírico, a partir de una voz lírica que no llega a constituirse en participante activo de aquello que transmite y que tampoco se dirige a un "tú" en particular. Los tres versos siguientes, en cambio, sí introducen la participación directa del yo, que se erige

³⁵ Para el Grupo Mi, la elipsis es una metataxis que consiste en la supresión completa de palabras en el verso, como artículos o sustantivos.



en voz lírica y actor de la situación imaginaria; este "yo" hace referencia directa a un "tú" que se patentiza con las marcas siguientes: "tu boca", "tu palabra". A este "tú" el yo termina extendiendo un pedido gracias al uso de un símil: "Tómame como a las violetas abiertas al sol". En esta parte abundan además las metáforas adjetivales: "Música entretejida", "Palmeras cálidas", y metonimias como "ciudades encendidas" (ciudades se refiere aquí a las calles iluminadas) y "alrededor de tu palabra" ("palabra" está colocada en vez de "boca").

Es bueno mencionar, finalmente, que la abundancia de adjetivos empíricamente comprobables, es decir, aprehensibles por los sentidos, en este poema, lo emparentan con la tradición más arraigadamente surrealista que se escribió por aquellos años.

10.4. Análisis del poema "El ángel y la rosa"

El último texto que veremos a la luz de nuestra propuesta metodológica es el titulado "El ángel y la rosa". A continuación lo transcribimos:



EL ÁNGEL Y LA ROSA

A José María Eguren, claro y sencillo

voz de ángel rosa recién cortada
piel de rosa un ángel mirando al mar
crece el brazo de una rosa por eso una estrella niña llora
ya encontré tu flor ayer mirabas demasiado el parque
el niño cree que la cebra es un animal
la cebra es un jabón vegetal
y la rosa es un botón de nácar
o una golondrina pintada en el mar del ángel solo

Como en varios de los poemas anteriores, el título hace referencia a dos agentes de naturaleza diferente, pero portadores de una simbología aceptada culturalmente como "positiva". Así, un ángel es un ser ideal que acompaña a Dios en las alturas y que, en consecuencia, se relaciona con lo divino. Mientras tanto, una rosa es una flor que puede simbolizar dos cosas: el amor en todas sus variantes, pero también la entrega, el sacrificio.

En este poema, a diferencia de lo que ocurre en "Lluvia", donde la dedicatoria no tiene un significado especial, sí debe considerarse, para su correcta interpretación, la dedicatoria. Como leemos, el poema está dedicado a uno de los poetas peruanos más influyentes y emblemáticos del siglo XX, José María Eguren. Hablamos de la importancia de considerar esta mención porque el ángel al



que se refiere el poema guarda una relación alegórica directa con la imagen general del poeta. Para decirlo con otras palabras, así como el ángel es el portador del mensaje de la divinidad, el poeta se convierte también en portador de la gracia divina de la creación.

En consonancia con lo anterior, vemos que los primeros versos desarrollan una breve enumeración de atributos de este personaje singular: "voz de ángel, rosa recién cortada/piel de rosa". La carencia de signos de puntuación en todos los versos -recurso empleado también en los poemas anteriores-, facilita el uso de otra estrategia retórica, la de la concatenación de versos. Este recurso, muy bien aprovechado por Oquendo, permite la división del poema en dos partes: una primera, que consiste básicamente en la enumeración ya mencionada de atributos del creador. Aquí el yo no alcanza a participar como actor lírico sino hasta el verso cuarto: "ya encontré tu flor".

La segunda parte del texto no se refiere, como la primera, al poeta, sino a su labor de creación, y a lo que ésta es capaz de producir: "el niño cree que la cebra es un animal/la cebra es un jabón vegetal/y la rosa es un botón de nácar/o una golondrina pintada en el mar del ángel solo".



En los versos anteriores se parte afirmando que el niño posee una certidumbre, cree que la cebra es un animal. Por cierto, esta es una certeza que los adultos, con su característico afán de racionalidad transmite a los niños como un saber incuestionable; es más, esta afirmación se encuentra en cualquier tratado o enciclopedia, paradigmas del saber "científico". Sin embargo, con un dejo de ironía, el yo niega esta certeza racional y empieza a elaborar nuevas definiciones para la cebra, definiciones que son en verdad imágenes metafóricas bastante libres (cebra= jabón vegetal); lo mismo sucede en el caso de la rosa, que es convertido, por efecto de una metáfora, en un "botón de nácar". El poeta, con su imaginación emparentada con la gracia de los seres celestiales, es capaz de transformar el saber y la comprensión racional del mundo, a la vez que nos mueve a ver las cosas desde perspectivas diferentes y creativas.

El mar que aparece en el último verso complementa la idea anterior. Se trata de una figura de naturaleza alegórica, que representa la página en blanco sobre la cual escribe sus versos el poeta, así como el ángel del poema "pinta golondrinas".



expresiones señalan un tono de confidencia, de marcada confesión hacia un tú (la madre) que también se actualiza y participa del poema a partir de ciertos indicadores pronominales: "ti", pero principalmente a través de indicadores posesivos: "tu nombre", "tus manos", "tus brazos" y "tu ternura".

La situación comunicativa se abre a partir de una serie de señales retóricas que configuran el tono del poema y ayudan a caracterizar la situación comunicativa imaginaria.

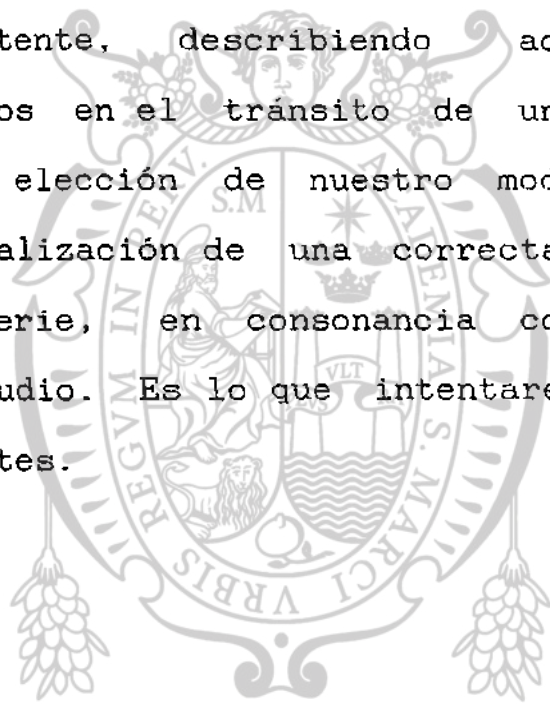
Así, es notorio en este texto el uso reiterado de símiles ("como" se repite cinco veces en el poema) que sirven para resaltar, por comparación, los atributos de la madre a cuyo amparo se dirige el yo. Estos atributos con los cuales el yo recubre al tú le permiten colocarse bajo su protección, lejos del mundo "serio" del adulto que parece tornarse, en el poema, en un árido espacio sin trascendencia: "Mi recuerdo te viste siempre de blanco / como un recreo de niños que los hombres miran desde aquí distante".

El deseo que motiva el recuerdo infantil en este texto (auténtico poema de la confesión) se resuelve en reticencia, en imposibilidad ante los propios límites de la palabra que



no alcanza a acercarse al poder superior de la figura materna: "mi palabra está primitiva como la lluvia o como los himnos / Porque ante ti callan las rosas y la canción"

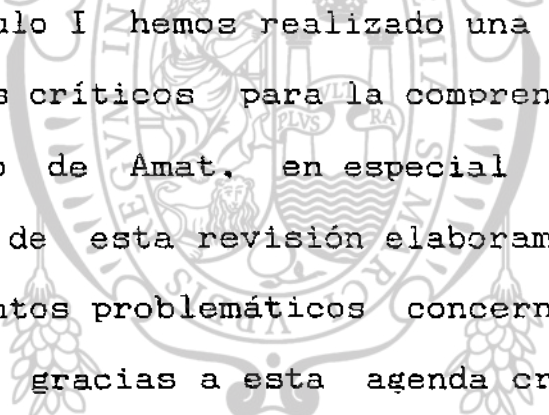
Así como en "Madre", en los otros textos de la serie también nos encontraremos con situaciones imaginarias que se configurarán a partir de señales retóricas diversas. En tales situaciones el yo lírico se patentizará, participando como actor directo de las situaciones comunicativas, o permanecerá latente, describiendo acontecimientos y señalando momentos en el tránsito de un poema a otro". Creemos que la elección de nuestro modelo teórico nos permitirá la realización de una correcta lectura de los poemas de la serie, en consonancia con nuestras dos objetivos de estudio. Es lo que intentaremos hacer en los capítulos siguientes.





CAPÍTULO III

5 METROS DE POEMAS Y EL FENOMENO DE LA VANGUARDIA: UN ACERCAMIENTO



En el capítulo I hemos realizado una revisión de los diferentes aportes críticos para la comprensión de la obra de Carlos Oquendo de Amat, en especial de *5 metros de poemas*. A partir de esta revisión elaboramos un balance y una lista de puntos problemáticos concernientes a la obra del poeta puneño; gracias a esta agenda crítica elaboramos con mayor precisión y conciencia de causa nuestros dos objetivos de estudio.

En el presente capítulo abordaremos el primero de ellos: el que se refiere a la relación entre *5 metros de poemas* y el fenómeno de la vanguardia.

Como hemos visto, los críticos que se han ocupado hasta



el momento de este libro, publicado en 1927, suelen ubicarlo dentro del radio de influencias del vanguardismo artístico; se habla así de una impronta futurista en este libro, de otra impronta cubista, ultraísta, incluso surrealista. Sin embargo, un aspecto que nos interesa resaltar es que nadie se ha tomado en serio el trabajo de ver el modo de plasmación de dichas influencias. Nadie, tampoco, ha diferenciado previamente la naturaleza formal y contextual de las vanguardias latinoamericana y peruana, respecto de la europea, para, a posteriori, analizar el poemario en cuestión. Si nos remitimos al terreno contextual, por ejemplo, ciertos críticos¹ hablan de una plasmación desproblematizadora de las vanguardias en 5 metros de poemas; asimismo, hablan de una fascinación por las grandes urbes y por la máquinas de la modernización occidental. Y sin embargo, allí surge un problema.

Una característica, en la base de buena parte de las corrientes vanguardistas europeas, es el serio cuestionamiento del modo de civilización surgida en la época de la Ilustración y conocida con el nombre de modernidad. El proyecto moderno se caracterizaba por una fe ciega en la

¹ Nos referimos en especial a Mirko Lauer y a dos trabajos suyos: "Máquinas y palabras". En: *Márgenes*, Año VII, N° 12. Y "La poesía vanguardista en el Perú". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año VIII, N° 15, Lima, 1982.



razón instrumental y en los productos de la ciencia, los mismos que -supuestamente- llevarían a los hombres a un progresivo bienestar material y espiritual. Sin embargo, esta idea de progreso basado en la razón se convirtió, con el paso del tiempo, en un monstruo de realizaciones catastróficas como la deshumanización, las guerras mundiales y el autoritarismo? Contra estas manifestaciones de la modernidad, repetimos, se levantan varias corrientes vanguardistas.

En Latinoamérica, y en el caso específico del Perú, es César Vallejo con *Trilce*, quien no sólo recoge los postulados y registros formales de diversas vanguardias, sino que los trasciende, a tal punto que en la actualidad ocupa un sitio de poeta imprescindible en nuestro idioma. Paradójicamente, a la vez que se sirve, en el plano formal, de los recursos vanguardistas, Vallejo ataca a sus pares latinoamericanos ya que, en su opinión, no pasan de ser meros imitadores de los vanguardistas europeos:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos", y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias

² En el capítulo cuatro de nuestro trabajo ahondaremos en el significado y las propuestas básicas del fenómeno moderno.



contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.⁵

Esta impronta de superficialidad, si interpretamos a Vallejo, limitaba el desarrollo del arte hispanoamericano a la vez que condenaba a nuestras frágiles vanguardias a un precoz olvido.

5 metros de poemas, un libro donde la experimentación con las formas verbales, así como los juegos con los espacios del blanco de la página y lo particular de su presentación (una larga tira de papel enrollada); un poemario ubicado cronológicamente (1927) dentro del radio de influencias de la vanguardia artística, parece a primera impresión calzar con las acusaciones de Vallejo. Sin embargo, el misterio actual de su perduración como lectura - hecho inédito si lo comparamos con poemarios escritos por aquellos años y, efectivamente, caídos hoy en el olvido- nos obliga a interrogarnos sobre su naturaleza y su inserción en nuestra vanguardia literaria, dentro de aquella "poesía nueva", como la nombrara Vallejo.

Claro que el asunto no es fácil. La pregunta anterior

⁵ Publicado en *Favorables Paris Poema*, N°1. París. Julio de 1926.



nos obliga a reflexionar primero sobre la naturaleza de la vanguardia peruana en relación con las vanguardias europea e hispanoamericana, sobre sus diferencias y sus puntos en contacto. Sólo a partir de esta reflexión inicial podremos aclarar convenientemente el modo en el que se procesan, alternan y plasman, en este poemario, los diversos registros formales vanguardistas, así como sus propuestas básicas. Es lo que intentaremos realizar en las siguientes páginas.

Antes, debido a la singularidad compositiva de este libro, creemos pertinente (incluso necesario) realizar una descripción tanto de su estructura en general como de la peculiar distribución de sus poemas.

1. 5 METROS DE POEMAS: DESCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS GENERALES

En su versión original (Lima, Editorial Minerva, 1927), *5 metros de poemas* es un texto armado como si se tratara de los fuelles de un acordeón; consta de una larga tira de papel plegable de 5.85 metros de largo por 23.5 cm. de alto. La impresión de los poemas se ha realizado por una sola de las caras de la extensa hoja, quedando la otra cara



completamente en blanco.

Los casi 5 metros de longitud de la hoja extendida justifican el título y sirven de sostén a ese tipo de escritura que se pretende poética. En lo que sería la primera página leemos una dedicatoria: "estos poemas inseguros como mi primer hablar dedico a mi madre". En esta dedicatoria resalta, en un primer nivel de aproximación, la conciencia de la escritura, por parte del yo: sus poemas están escritos, pero son como balbuceos, como las primeras palabras de aquel que está aprendiendo a hablar. El yo resalta y fusiona los paradigmas de escritura y oralidad

En lo que sería la segunda página convencional (la segunda página plegada en este poemario), nos topamos, redactado en letras cursivas y en negrita, con un texto indicativo que sirve a modo de lista de instrucción general: "abra el libro como quien pela una fruta": esta indicación entra en contacto metafórico con la larga tira plegable de papel, ya que nos ofrece la imagen de una cáscara de fruta mondada o que va "pelándose" durante su lectura.

Todos los poemas están escritos con título en bajas y poseen una fecha en el extremo inferior derecho: cuatro de ellos figuran con fecha de 1923, mientras que los 14



siguientes figuran con fecha de 1925.

Luego de la lista de instrucciones y de los primeros textos: "aldeanita", "cuarto de los espejos", "poema del manicomio" y "réclam" figura la palabra intermedio: está escrita en diagonal, con letras más grandes que en el resto de los poemas, y la atraviesa una frase perpendicular entre las letras "r" y "m" donde se lee "10 minutos".

Esta estrategia compositiva nos permite relacionar la escritura del libro con un referente obligado e inmediato: el cine. Anteriormente dijimos que la longitud de este libro es de aproximadamente 5 metros, que se abre como una fruta mondada o pelándose en el acto de su lectura: asimismo, debemos anotar que la indicación inicial nos coloca ante una especie de artefacto novedoso que necesita de instrucciones para su correcto uso. Pero además, la inclusión de un intermedio luego del poema "réclam" nos remite a un referente inmediato de naturaleza cinematográfica: por lo general, en las funciones de cine se incluyen, luego de un corto inicial, un réclam y un intermedio que anteceden a la proyección del largometraje. Nos trae a la mente además, por comparación, la imagen de un rollo de película que va disparándose o extendiéndose ante nosotros los lectores.



Los catorce textos siguientes, encabezados con títulos en baja y cursiva figuran, como ya dijimos, con fecha de 1925. Los títulos, por orden secuencial, son los siguientes: "compañera", "poema del mar y de ella", "film de los paisajes", "jardín", "mar", "poema", "obsequio", "new york", "puerto", "comedor", "amberes", "madre", "campo" y "poema al lado del sueño". En ellos se da toda suerte de registros poéticos: juegos con los espacios en blanco, versos en cruz, en diagonal, cambios en los registros tipográficos, etc.

Todas las imágenes poéticas de este libro son altamente visuales o mejor dicho, resaltan el aspecto visual de su lectura, poniendo de relieve nuevamente el referente cinematográfico con el cual están emparentados: estas imágenes se configuran a partir de elementos y signos de la cotidianidad, tanto citadina como campestre.

El poemario termina con una suscita biografía que consta de dos versos: "Tengo 19 años/y una mujer parecida a un canto".

En resumen, podemos decir que *5 metros de poemas* se presenta como un objeto estético en sí mismo, emparentado con la continuidad y con el dinamismo de las imágenes de celuloide. En este sentido, siguiendo con el referente



cinematográfico, encontramos un principio de construcción donde todos los textos del poemario se necesitan entre sí, presentándose como pequeños episodios que en conjunto construyen una gran película hablada. Es decir, si bien los poemas admiten una lectura individual que no desmerece para nada su valor como obras artísticas, en conjunto los textos conforman un gigantesco texto poético, un macropoema que es mucho más que la suma de sus partes.

Al hacer la afirmación anterior queremos resaltar que todos los críticos de Oquendo consideran que son 18 los poemas que conforman la serie. Nosotros queremos resaltar que en realidad se trata de 21; pero preferimos hablar no de poemas sino más bien de textos poéticos. Los textos poéticos pueden ser múltiples, variados, pueden remitir a lo que tradicionalmente conocemos como poemas en "verso", así como a textos escritos en prosa y conocidos como "prosas poéticas"; los textos poéticos remiten a variedad de composiciones; en el caso de *5 metros de poemas*, muchos de los textos desafían abiertamente la idea de "poema" tradicional. Citemos como ejemplo el texto poético que reza: "Intermedio - 10 minutos". Ahora, los consideramos textos poéticos porque todos, a su manera, sirven para la estructuración de ese cuerpo mayor llamado poemario. Todos, también, ayudan a potenciar el referente cinematográfico de



este libro; cada uno de los textos poéticos está ubicado en un lugar elegido cuidadosamente por una voluntad compositiva que quiere asegurar de este modo la secuencialidad del conjunto o, como nosotros preferimos llamarlo, del macropoema.

Finalmente, en cuanto a la estrategia discursiva, es importante anotar que cuatro poemas ("Réclam", "Jardín", "Puerto" y "Amberes") no poseen señas ni del enunciador ni del enunciatario, constituyendo impersonales discursos en "se". Es decir, nadie en estos poemas dice "yo" ni se dirige explícitamente o prefigura un "tú"; de este modo, da la impresión que el "ello" se presentara por sí mismo, formulando el texto que le hace referencia⁴.

Los poemas restantes sí suponen una enunciación ficticia, es decir, una enunciación en la que alguien habla en primera persona, a veces singular, otras plural, y en la que suele aparecer, por implicancia, una segunda persona como destinataria del mensaje. En este sentido es importante destacar sobre todo un interlocutor de naturaleza femenina, unas veces representada por la figura materna, y otras por una amada idealizada en cuanto a sus atributos y poderes.

⁴ Bueno, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima. Latinoamericana editores, 1985; p. 121.



Más adelante volveremos a ocuparnos de este destinatario femenino y sobre su relación con el yo poético de 5 metros de poemas.

2. UN ACERCAMIENTO AL FENOMENO VANGUARDISTA EN EUROPA, LATINOAMERICA Y EL PERU

Hablar de la vanguardia supone acercarse a uno de los momentos privilegiados y emblemáticos de la cultura artística del siglo XX. Así como el Romanticismo en su tiempo se constituyó en un movimiento auroral de la cultura moderna por excelencia, la vanguardia se presenta como un movimiento terminal de dicha modernidad. Octavio Paz se refiere a la vanguardia no sólo como un movimiento, sino como una erótica y una política, una manera de ser y de enamorarse. Momento conflictivo del arte, el vanguardismo resume como un síntoma muchas de las contradicciones que acompañaron al hombre en la aventura moderna. Por eso, en las líneas que siguen quisiéramos hacer una aproximación a la vanguardia literaria, haciendo un deslinde entre las especificidades y la recepción que dicho movimiento tuvo en Europa en relación con lo sucedido tanto en Latinoamérica como en nuestro país.



2.1. Europa

René Jara, refiriéndose a la vanguardia europea, señala que en el discurso de ésta "se halla el rechazo de toda concepción que asigne estatuto ontológico privilegiado a un mundo de cosas, sea este mundo postulado de un modo objetivo-racionalista, o de modo subjetivo-idealista" ⁵ Es decir, Jara considera, fundamentalmente, que el discurso vanguardista europeo se rebela contra una visión racional del mundo, racionalidad en la cual se sustentaban la ciencia y la técnica modernas. Para lograr tal rebelión, el discurso vanguardista se opone al discurso ordinario de representación de la realidad (mimético).

Expliquémonos mejor. Como corolario de la racionalización del pensamiento moderno se produce, en las primeras décadas del siglo XIX, una separación de las diversas esferas del conocimiento, las que se institucionalizan, independizándose unas de otras. De este modo, surge y se desarrolla una esfera autónoma del arte, separada de la esfera pública, tanto social como política.

⁵ Jara, René. "Reflexiones sobre el concepto de vanguardia". En: *Eutopías: Teorías/Historia/Discursos*. Volumen II, Números 2-3, Valencia, 1986; p. 57.



Como lo señala Peter Bürger ⁶ esta institución arte modela tanto la recepción como la producción de las diversas manifestaciones artísticas. a la vez que prepara sus propios intelectuales, sus propios aparatos administrativos y discursivos, alejados de cualquier tipo de control externo. Es esta institución la que legitima el arte realista y aun naturalista del siglo XIX. artes que buscaban "imitar" (mimesis) desde sus discursos la realidad visible del ser humano, en clara consonancia con el cientificismo positivista, tan en boga por aquellos años.

Sin embargo, volviendo a las afirmaciones de Jara, habría que decir que no todas las corrientes vanguardistas europeas buscaron el enfrentamiento. En realidad, los artistas vanguardistas adoptaron por lo menos dos posturas, contrarias entre sí. La primera corresponde a quienes, como lo señalan Bürger y Jara, se rebelan contra el arte imitativo, contra el modelo de representación de la realidad. Aquí podemos mencionar, entre otras, a las artes surrealista, expresionista y dadaísta. La rebelión de estos movimientos dio paso al estatuto ficcional en la literatura, a la autorreferencialidad, al simultaneismo o a la fragmentación del discurso. Además, esta vertiente

⁶ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, ediciones Península, 1987.



vanguardista cuestionó la obra literaria como convencionalidad o institucionalidad, lo que dio pie al rebasamiento de los géneros, a las clasificaciones y a los límites entre las artes: asimismo, propició una respuesta diferente, activa en el espectador, que se vio comprometido en la construcción del sentido de aquello que leía⁷.

Para comprender mejor el alcance de estas propuestas vanguardistas habría que detenernos a explicar el momento en el que se producen. En el siglo XIX, la esfera autónoma del arte, a la que ya nos referimos propugnaba un arte separado de la realidad sensible, de la vida social de los individuos. El arte, dentro de esta institucionalidad burguesa había ido emancipándose, como consecuencia del proceso de secularización, primero de sus funciones rituales originarias, y después, de cualquier otra demanda de utilización externa al arte en sí. Esta separación entre arte y vida contenía un fuerte componente ideológico de base: los productos culturales permitían la realización de las aspiraciones de felicidad de los hombres, pero sólo en el ámbito de la ficción; de este modo, la cultura burguesa afirma y oculta las condiciones sociales de la vida; pero, paradójicamente, en esa autonomía se encierra también algo

⁷ Huamán Villavicencio, Miguel Angel. *Literatura y cultura*. Lima, Fondo editorial de la facultad de Letras UNMSM. 1993; p. 155.



valioso y verdadero en tanto da expresión al ideal de felicidad y de orden, al mismo tiempo que se refuerza la idea de la imposibilidad de su realización material".

Sin embargo, esta autonomía e institucionalización del arte obliga a un acercamiento individual, en actitud de recogimiento y contemplación, por parte de los receptores que deseen hacer uso de las obras artísticas: es decir, deben ser expertos, o por lo menos capaces de reconocer las bondades y características de aquello que quieren apreciar. En este sentido, la ideología burguesa escondía una contradicción entre ser y apariencia. Por un lado, afirmaba y promovía la falsa conciencia de que el arte era un bien al alcance de todos; por otro lado, sin embargo, la colectivización del arte tenía carácter de mera apariencia, pues eran obviamente pocos los que tenían el privilegio de acercarse a ella.

Desde esta perspectiva, fueron los artistas de vanguardia quienes buscaron terminar con la separación entre arte y vida; para tal efecto no dudaron en cuestionar el propio estatuto autónomo del arte, postulando incluso su liquidación.

⁸ Fernández Gijón, Eduardo. *Walter Benjamin: Iluminación mística e iluminación profana*. Valladolid. Universidad de Valladolid, 1990; pp. 172-174.



Este cuestionamiento y actitud no son gratuitas, como bien lo apunta Jara: responden a un momento de incertidumbre en Europa con respecto a los límites y ventajas del progreso humano (burgués) basado en el raciocinio. La deshumanización, la maquinización, la primera conflagración bélica mundial, pusieron en alerta a este grupo de artistas que, desde diversas tendencias, buscaron un giro al momento de crisis que vivían.

Otra vertiente vanguardista diferente a la que nos referimos se gestó, sintomáticamente en los países más atrasados del ámbito europeo de la época: Rusia, Italia y España. En estos países, donde "el deseo ardiente de lo nuevo sería más fuerte que las condiciones objetivas de la modernidad"⁹, se produce la fascinación por las grandes urbes modernas y por el clima de agitación urbana de las nuevas sociedades masivas. Asimismo, estos movimientos asumen y defienden una fe inquebrantable en el progreso de la ciencia. Dentro de esta vertiente podemos citar al futurismo marinettiano y al cubo-futurismo ruso¹⁰.

En resumen, encontramos una vanguardia problematizadora

⁹ Mattalía, Sonia. "Continuas modernidades discontinuas: las vanguardias del 20 en Latinoamérica y España". En: *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 500. Madrid, 1992; p. 215.

¹⁰ *Ibidem*, p. 215.



y otra optimista. Sin embargo, debemos resaltar que en ambas vertientes la intencionalidad de base de sus respectivas propuestas se tradujo en una búsqueda constante de lenguajes nuevos. En este sentido, la segunda vertiente vanguardista comparte los logros y los hallazgos experimentales de la primera; en algunos casos se presenta, incluso, como iniciadora de varios de los logros formales que hoy se reconocen a las vanguardias artísticas en general.

2.2. Hispanoamérica

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, los jóvenes países latinoamericanos -entre ellos el Perú- ingresan a un proceso generalizado, frenético, de modernización social y económica. A la par que se sacuden de la influencia colonialista española, intentan adherirse a un espacio cultural internacional, en una paradójica búsqueda de afirmación de sus respectivas nacionalidades¹¹.

De este modo, se desarrolla y refuerza lo que Mattalía llama "el pacto de estabilización neocolonial de

¹¹ *Ibidem*, p. 211.



Hispanoamérica con Europa y Estados Unidos" ¹², y se da un gran impulso a la economía exportadora de materias primas. Los capitales internacionales ingresan a nuestro continente trayendo la imagen de un mundo desarrollado y pujante, ideológicamente atractivo.

En el plano cultural, las incipientes burguesías nacionales, así como sus intelectuales, adoptan los signos más ostentosos de las ideologías burguesas europeas: fe en el progreso científico y tecnológico, modernización industrial e intensificación del consumo, crecimiento de las urbes en detrimento del campo, etc.

Esta fe en el progreso va a encontrar también una respuesta entusiasta en las nacientes capas medias y en sus intelectuales y artistas, como paso previo a la constitución de sus respectivos proyectos nacionales.

En cuanto a las prácticas artísticas, era el modernismo la corriente que aun prevalecía en el terreno literario ¹³. Sin embargo, las nuevas élites intelectuales, fascinadas por

¹² *Ibidem.* p. 211.

¹³ Para un estudio sobre el desarrollo de la literatura en nuestro país en las primeras décadas del siglo ver Monguió, Luis. *La poesía posmodernista peruana*. México. Fondo de cultura económica, 1954.



el doble juego de buscar las raíces de lo nacional y de conjugárselas con la moderna idea de progreso. Ven en este movimiento la posibilidad de adquisición de un lenguaje para nombrar la nueva realidad que se vislumbra.

En este contexto, varias propuestas vanguardistas van a encontrar un terreno fértil donde desarrollarse. Sin embargo, hay que aclarar que no todas las corrientes de vanguardia encontrarían la misma respuesta entusiasta en nuestro continente. Si exceptuamos la gran influencia que tuvo el Surrealismo¹⁴, el deseo de radicalización de lo moderno en Hispanoamérica hará que se acojan principalmente las propuestas futuristas, cubofuturistas y ultraístas: estos "ismos" se gestaron, como ya señalamos, en los países europeos donde el deseo de lo nuevo era tan poderoso y ferviente como en los jóvenes países latinoamericanos. En menor medida, las propuestas de la otra y radical modalidad vanguardista también se desarrollarán, aunque ligadas a la faceta expresiva más radical y cuestionadora de nuestras vanguardias (el Vallejo de *Trilce* o el Neruda de *Residencia*

¹⁴ Sobre la influencia del Surrealismo en nuestro continente, en especial en el Perú, son importantes los artículos escritos por Mariátegui y compilados en *El artista y la época*, décimosegunda edición. Lima, Amauta, 1987. También se puede consultar el libro de Emilio Adolfo Westphalen, *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1997, en especial el ensayo titulado "Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas".



en la tierra, por citar sólo dos casos, son buenos ejemplos de lo que decimos) ¹⁵.

2.3. Resumen

Sintetizando, en el marco de sus propuestas estéticas, las corrientes vanguardistas europeas adoptaron por lo menos dos actitudes contrarias entre sí. Una primera modalidad surge cuestionando la racionalidad instrumental moderna. Asimismo, reacciona contra la institucionalización del arte burgués, cuya manifestación más clara eran el realismo y el naturalismo decimonónicos.

Una segunda modalidad vanguardista, surgida en los países europeos más atrasados, exalta por su parte la modernización ¹⁶, el lenguaje científico y la fe en el progreso tecnológico, así como la fascinación por la vida urbana.

En Latinoamérica, en consonancia con la segunda

¹⁵ Mattalía, Sonia. *Op. cit.* p. 215.

¹⁶ Para una diferenciación entre los conceptos de modernidad y modernización, revisar el apartado 1, capítulo IV, del presente trabajo.



modalidad vanguardista, y en menor grado con la primera¹⁷, los movimientos posteriores al modernismo experimentarán en sus obras con las múltiples posibilidades y recursos abiertos por los mencionados ismos, en una paradójica búsqueda de afirmación nacional. Sin embargo, esta búsqueda se unirá con un no menos ferviente deseo de apertura hacia lo nuevo, que no rechazará las posibilidades ofrecidas por el progreso de la ciencia y la tecnología modernas.

2.4. La Vanguardia en el Perú: el caso Mariátegui

Tal vez sea José Carlos Mariátegui (1895-1929) el ejemplo más notable del intelectual peruano que vio en la vanguardia la posibilidad de adquisición de un lenguaje propio; un lenguaje que ayudara a la búsqueda -en el terreno del arte- de una identidad nacional.

Sobre todo a través de las páginas de *Amauta*, Mariátegui asumió la vanguardia (o la versión nacional de ésta: el cosmopolitismo) como la posibilidad de ruptura con

¹⁷ Salvo, aclaramos de nuevo, por el gran impacto que tuvo el Surrealismo.



la herencia colonialista hispana en el arte ¹⁸. Asimismo, instó a los artistas peruanos a ampliar el espacio de la experiencia literaria nacional gracias a las posibilidades experimentales que ofrecían las vanguardias. Mariátegui consideraba el cosmopolitismo como parte de un proceso de transición que culminaría con la adquisición de una genuina literatura peruana ¹⁹.

Al respecto, fue el propio Mariátegui -dotado él mismo del espíritu irreverente y experimentador de las vanguardias-, el entusiasta introductor de los diversos ismos a través de las páginas de *Amauta*.

Esta labor de difusión, enfaticémoslo, no es gratuito. Para Mariátegui nuestra literatura, así como otras surgidas en países que sufrieron una conquista violenta, pasa por un proceso formativo en tres etapas: una primera, donde son fuertes las influencias que sobre la nación independizada ejerce el patrón cultural de la ex nación colonizadora. Esta

¹⁸ Para un acercamiento al pensamiento literario de Mariátegui, resulta indispensable el capítulo V del libro de Antonio Cornejo Polar *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima. Centro de estudios y publicaciones, 1989.

También: Varios. *Mariátegui y la literatura*. Lima. Amauta, 1980.

Esto, por supuesto, descontando los propios trabajos de Mariátegui sobre arte y literatura.

¹⁹ Cornejo Polar, Antonio. *Op cit.*; pp. 127-137.



es llamada literatura colonial.

La segunda etapa es denominada por Mariátegui cosmopolita, y se caracteriza porque en este momento se insertan sobre la nación independizada registros culturales de ámbitos diferentes a los de la ex nación colonizadora. La literatura cosmopolita es una literatura de tránsito que desemboca en la adquisición de una literatura nacional.

La tercera etapa está marcada por la producción de una literatura completamente autónoma, "genuina", lograda gracias a la adquisición de un lenguaje artístico propio y que se convierte en una de las formas de señal identitaria del país en referencia. Esta es llamada por Mariátegui "literatura nacional".

El Amauta fue un gran animador y el principal propulsor de las inquietudes vanguardistas en los jóvenes poetas peruanos, que encontraron en la célebre revista las puertas abiertas para publicar sus primeros poemas ²⁰. Uno de aquéllos fue precisamente Carlos Oquendo de Amat, quien no

²⁰ A propósito, se hace necesario un trabajo de clasificación de los poetas vanguardistas que publicaron en la revista *Amauta*. Este estudio permitiría apreciar mejor la recepción de los distintos ismos vanguardistas en nuestro país, a partir de las obras de estos jóvenes creadores, ya que la mencionada revista fue el principal foco de difusión de las nuevas artes en la década del veinte.



sólo publicó dos textos en sendos números de la revista, sino que además vio impreso su único libro en la editorial Minerva, de propiedad del Amauta.

Finalmente, es importante señalar que Mariátegui, en contra de múltiples detractores que malentendieron su labor, nunca vio en las vanguardias una simple moda artística²¹. Fiel a su idea de proceso literario esbozado líneas atrás, el Amauta identificaba vanguardia con cosmopolitismo. Sin embargo, era consciente de que sólo un adecuado procesamiento de los diversos "ismos" vanguardistas lograría los resultados esperados. En la búsqueda de un lenguaje literario auténticamente nacional.

Si admitimos la idea mariáteguiana de la vanguardia como un proceso que desembocaría en la adquisición de un lenguaje nuevo, coherente con las aspiraciones de constitución de un proyecto "genuinamente nacional", tenemos que admitir que dicho proceso fue más bien contradictorio. Ya señalamos que César Vallejo, pese a llevar como creador las técnicas vanguardistas hasta sus últimas consecuencias,

²¹ Digna de destacar es la cerrada defensa que hace del vanguardismo en "Nacionalismo y vanguardismo", texto incluido en *Peruanicemos al Perú*. Lima, Amauta, 1981. Allí finaliza afirmando que "...por estos caminos cosmopolitas y ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos." (p. 79).



critica en sus artículos a los poetas vanguardistas latinoamericanos. Vallejo ve en la labor de estos artistas una experimentación imitativa, pero improductiva de sus modelos europeos. De esta acusación -a todas luces injusta- no se escapan ni siquiera nombres como el del argentino Jorge Luis Borges.

Hemos citado a Mariátegui y a Vallejo porque son dos de las figuras centrales del proceso literario del Perú en la época vanguardista. Pese a no estar totalmente en desacuerdo uno con respecto al otro, Vallejo siempre se mostró renuente a las influencias de los diferentes ismos europeos en Hispanoamérica. Mariátegui, por su parte, fue más amplio y reconoció méritos en libros que Vallejo hubiera rechazado. Lo cierto es que el amauta logró un magisterio sobre varios poetas nacionales, que encontraron en su pensamiento el espaldarazo intelectual que necesitaban para la difusión y mejor comprensión de sus obras. Es el caso de Carlos Oquendo y *5 metros de poemas*.

Este libro recoge, a primera impresión, los signos exteriores de las diversas corrientes de vanguardia. Los críticos de Oquendo han señalado estas influencias, pero no las han visto en detalle. Por eso nosotros, una vez establecidas las peculiaridades de nuestra vanguardia con



respecto a la europea, queremos centrarnos en 5 metros de poemas y las influencias vanguardistas en este libro. Lo haremos a partir de un análisis de las ya mencionadas figuras del discurso ²². Nos anima, en última instancia, el deseo de ejemplificar el modo como un poemario peruano de esos años procesó diversas propuestas vanguardistas y logró plasmar, al mismo tiempo, un proyecto poético con un personal sello artístico.

3. 5 metros de poemas y el fenómeno de la Vanguardia: un acercamiento

Los críticos de Oquendo distribuyen del modo siguiente las influencias vanguardistas en la obra del poeta puneño:

-Luis Monguió: surrealismo, creacionismo, futurismo ²³.

-Luis Alberto Sánchez: surrealismo, ultraísmo, creacionismo

²² Para este análisis nos centraremos en los postulados del grupo Mi en su libro *Retórica General*. Barcelona. Paidós. 1987.

²³ En relación con las fuentes vanguardistas de Oquendo, tanto en el caso de Monguió como en el de los críticos siguientes, revisar la bibliografía al final de nuestro estudio.



-Augusto Tamayo Vargas: surrealismo, ultraísmo español.

-Carlos Germán Belli: surrealismo, cubismo, futurismo, orfismo.

-Mirko Lauer: futurismo.

-Raúl Bueno: creacionismo, futurismo, ultraísmo.

-Edgar O'Hara: Stephan Mallarmé.

De la clasificación anterior, es importante destacar que quienes señalan la influencia surrealista en Oquendo se refieren generalmente a los poemas escritos fuera de *5 metros de poemas*²⁴. Por lo tanto, ya que estamos centrando nuestro objeto de estudio en el mencionado libro, obviaremos las influencias del Surrealismo²⁵.

²⁴ Se conocen 4 poemas escritos con seguridad por Oquendo fuera de los textos incluidos en *5 metros de poemas*:

- "Lluvia", publicado en *Mercurio Peruano*. Lima, noviembre-diciembre de 1926;
- "Poema de la niña y de la flor" (*Amauta*, N° 20. Lima, 1929);
- "Poema surrealista del elefante y del canto" (*Amauta*, N° 20, Lima, 1929);
- "El ángel y la rosa" (*Amauta*, N° 21. Lima, 1929)

Además se debe consignar el texto poético titulado "Nueva crítica literaria" (*Rascacielos* (ex *Hangar*), Lima, 1926).

²⁵ De todos modos, si el lector desea tener información sobre las influencias surrealistas en Oquendo, recomendamos la lectura del capítulo III de *Las islas extrañas* de Emilio



Asimismo, cuando críticos como Raúl Bueno se refieren al ultraísmo como fuente de influencia en este poemario, están hablando sobre todo de un ultraísmo indigenista. Este ultraísmo, que se desliza en el nivel de representación del paisaje, ya había sido intentado por Alejandro Peralta en *Ande* (1926). En el presente capítulo, nos referiremos básicamente a las influencias formales del ultraísmo en *5 metros de poemas*; sin embargo, la idea de un indigenismo poético basado en formas ultraístas nos parece lo suficientemente seductora como para dejarla señalada, y por qué no, intentar abordarla en un estudio posterior.

Finalmente, y aunque no es algo que haya preocupado a los críticos, quisiéramos detenernos a ver la configuración del yo poético en este libro. Según algunos estudiosos de la vanguardia, como Walter Mignolo, una característica fundamental de las corrientes de vanguardia es que, en ellas, el yo se configura a partir de un pensamiento poético que tiene por personaje al lenguaje y no al poeta. Es decir, la voz en el poema vanguardista no es adjudicable a un ser humano sino al propio discurso como actualización de la lengua (es el caso de *Altazor*, donde el yo se evapora paulatinamente para dejar en su lugar la presencia de una

Adolfo Westphalen, de Camilo Fernández Cozman, donde se hace un interesante estudio al respecto.



voz). Nosotros sostenemos que en *5 metros de poemas* el yo poético no se disuelve para ceder su presencia a una voz, sino que, por el contrario, se mantiene a lo largo de los poemas de la serie. Esta unidad del yo queda patentizada en esa suerte de epílogo que es el texto final. "Biografía": "Tengo 19 años / y una mujer parecida a un canto" Volveremos sobre este punto en el apartado correspondiente.

A continuación, hecho el deslinde y separada la paja del trigo, procederemos a estudiar en detalle la relación entre *5 metros de poemas* y las corrientes literarias de vanguardia.

3.1. *5 metros de poemas* y el Cubismo

Se suele hablar bastante del cubismo como de un arte de concepción ²⁶; en el caso de la pintura, dos ejemplos que grafican esta afirmación son las obras de Picasso y Georges Braque, los principales representantes de esta corriente pictórica. Ambos artistas experimentaron en los primeros años del siglo XX con un arte que, para su realización,

²⁶ Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*. México. Fondo de Cultura Económica, 1993; p. 85.



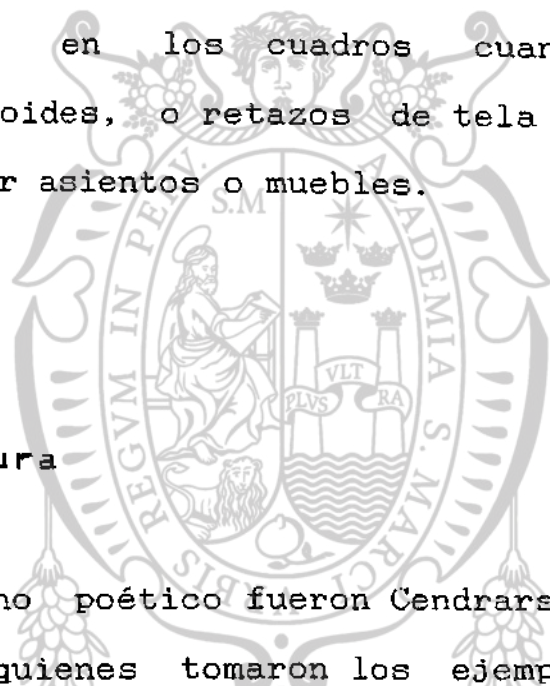
necesitaba de una previa concepción mental. Los pintores cubistas partían descomponiendo mentalmente las diversas partes de un objeto, en un intento de destrucción de la representación aparente de perspectivas en pintura. Luego pintaban las partes facetadas, consiguiendo así una representación mucho mayor de las relaciones de volumen mensurables que en la limitación visual de la perspectiva. Los objetos eran representados mediante formas geométricas estilizadas. En los cuadros cubistas, más importante que los contenidos (generalmente pobres: un mueble, por ejemplo, era sólo eso: un mueble), era la experimentación con las posibilidades de expresión y de color.

Podemos afirmar, entonces, que la intención central del cubismo pictórico era la presentación simultánea de las diversas partes de un objeto -las anteriores y las posteriores, las visibles y las escondidas- para mostrar las relaciones de contigüidad entre ellas. Esta tentativa responde a un interés por romper con la perspectiva en pintura; es decir, con aquel arte que simulaba la reproducción de la realidad visible, realidad que, por otra parte, era mejor captada por las modernas técnicas fotográficas. De este modo, los espectadores comienzan a apreciar en los cuadros cubistas de esos años el interior y el exterior de una lata, o de un rostro humano, colocados en



una relación de contigüidad ²⁷.

La presentación en simultáneo de las diversas partes de un objeto tenía que ver con la necesidad estética de materializar todo aquello que se intentaba representar (aun los elementos incorpóreos). Con el paso de los años este anhelo de materialización dio lugar, inclusive, a la yuxtaposición de elementos de la realidad cotidiana a los cuadros: así, por ejemplo, se hizo común pegar trozos de papel periódico en los cuadros cuando se pretendía representar tabloides, o retazos de tela cuando lo que se quería era pintar asientos o muebles.



3.1.2. Literatura

En el terreno poético fueron Cendrars, Apollinaire y Pierre Reverdy quienes tomaron los ejemplos de la pintura cubista e intentaron conseguir para la poesía la contigüidad, o mejor dicho, la simultaneidad o simultaneísmo ²⁸. Siendo la poesía un arte lineal (un verso va seguido de

²⁷ Paz, Octavio. *Los hijos del limo/Vuelta*. Bogotá, Oveja Negra, 1985; p. 103.

²⁸ *Ibidem*; p. 105.



otro. la lectura es gradual y temporal. no simultánea. las experimentaciones se hicieron con muchos tropiezos. Fue Cendrars el primero en conseguir resultados alentadores. al dotar de narratividad a su famosa "Prosa del transiberiano". Posteriormente Apollinaire recoge este ejemplo y logra. en "Zona". un ejemplo de simultaneidad poética. "Zona" es un poema clásico contemporáneo ²⁹ que se apoya en la yuxtaposición de versos para la producción de sentido: sus versos son las voces simuladas dentro de un espacio ciudadano rodeado de ruidos diversos. "Zona" se convierte así en una explosión de versos-vozes sin conexión lógica entre un verso y otro, pero que al prescindir de nexos gramaticales logran. por atracción y repulsión. producir en el lector la sensación de constituir un cúmulo de sonidos que se articulan y producen simultáneamente.

En 5 metros de poemas podemos encontrar. a lo largo de la serie, varios de los postulados formales del cubismo. tanto del pictórico como del cubismo poético propiamente dicho. Veamos estas influencias en detalle.

²⁹ *Loc. cit.*



3.1.3. 5 metros de poemas y la materialidad cubista

En el poemario de Oquendo hay una voluntad, por parte del yo poético, de materializar los diversos elementos de la realidad, aun las incorpóreas. Esta materialización se logra generalmente gracias al empleo de figuras geométricas. Así, en "Obsequio" se menciona un tapiz antiguo que trae "una cesta de sonrisas/con rosas despreocupadas", o incluso paisajes suspendidos del dedo meñique "con ríos bondadosos y cielos palpables". Es decir, tenemos un mundo representado donde las sonrisas se metaforizan en materia corpórea, lo mismo que se metaforizan los cielos. Así, se produce en nosotros los lectores la impresión de encontrarnos con sonrisas corporeizadas en flores y con cielos cercanos y pequeños, al alcance de la mano.

Otro poema donde se busca materializar los elementos incorpóreos es "Comedor". En este texto el empleo de una metáfora permite la conversión de la mirada en un camarero que nos invita a que "pasemos el plato de la brisa"; otra vez, la relación metafórica entre dos elementos disímiles como plato y brisa permite la materialización "un plato de brisa"; es decir, la brisa se materializa en un producto comestible y tangible (sugiriendo, al mismo tiempo, la forma circular).



Por otro lado, la idea del poeta como un ente corporeizador, concretizador de los diversos elementos de la realidad aparece de modo claro en la nota del poema "Film de los paisajes":

Los poemas acéntricos que vagan por los espacios subconcientes, o exteriorizadamente inconcretos son hoy captados por los poetas, aparatos análogos al rayo X, en el futuro, los registrarán.

En esta "nota" destaca la concepción del poeta como de un ente registrador -traductor y corporeizador, gracias al lenguaje de la poesía-, de las regiones del subconciente y de la propia realidad.

Es interesante ver, por otra parte, el modo como está organizado el propio poemario: 5 metros de poemas se presenta como una larga tira de rollo fílmico donde se muestran imágenes, como hemos visto, concretizadas, al modo de los preceptos cubistas. También los títulos de los poemas, y, en algunos casos, los versos finales, colocados en mayúsculas o en letras grandes (llamados por el Grupo Mi metagrafos³⁰) sugieren los límites espaciales de los poemas.

³⁰ Para el grupo Mi el texto es también un objeto y la lectura no es simplemente una operación lingüística. El lector que se acerca a los poemas puede ser impresionado no sólo por el orden de las palabras, sino además por el formato y el color de los caracteres, la forma del papel, etc. A estos



Esos títulos y esos versos finales son marcos, bordes que delimitan la extensa página por donde circulan las imágenes del poemario. Esto lo podemos apreciar claramente en "Cuarto de los espejos", "Poema del mar y de ella", "Film de los paisajes", "Poema", "Obsequio" y en el cartel ubicado al final de "New York".

3.1.4. Simultaneísmo

Esta técnica poética fue intentada en sus inicios por Guillaume Apollinaire. Podemos encontrar hasta dos tipos de simultaneísmo en poesía. El primero se caracteriza por la supresión de los nexos gramaticales entre los versos que componen el poema. Estos versos aparentemente no poseen conexión (como en el célebre poema "Zona"), y permiten que un mismo verso pueda enlazarse con el verso anterior o con el subsiguiente. En el nivel estructural, sin embargo, la forma de los poemas continúa siendo la de una sucesión de versos.

En el segundo tipo de simultaneísmo, los recursos

metaplasmos que únicamente trabajan en el nivel del espacio discursivo se les llama metagrafos.



tipográficos otorgan al poema un carácter lúdico. Aquí también se eliminan los signos de puntuación, pero además se utilizan diversos tamaños de letras y se crean formas gráficas dibujadas por medio de palabras: estas formas aluden directamente al objeto nombrado al tiempo que anulan la continuidad lineal de las palabras. Por ejemplo, en este segundo tipo de simultaneísmo el yo poético puede hablar de un árbol y estar dibujando a la vez, un árbol con las palabras). Todo "Paysage", de Vicente Huidobro, ilustra convenientemente este tipo de técnica poética: lo que se busca allí es crear para el lector la imagen visual de los objetos sobre los cuales se habla en el mismo momento en que se está hablando de ellos.

En 5 metros de poemas encontramos ambos tipos de simultaneísmo. Con respecto al primero, casi todos los poemas carecen de signos de puntuación, como en los textos cubistas; se yuxtaponen así versos que en apariencia no poseen conexión lógica; esto origina en el lector un efecto de extrañeza: una disonancia, para usar la expresión de Hugo Friedrich³¹. En los poemas, el empleo de este recurso impele

³¹ Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974; p. 21.

Para Friedrich, en las obras de los poetas modernos, el lector sufre una experiencia que, incluso cuando él no se da cuenta, lo aproxima de manera extraordinaria a un rasgo esencial de su lírica. La oscuridad de los versos le fascina en la misma medida que lo aturde, y el misterioso hechizo de



al lector a jugar con la posibilidad de que un verso se conecte -por atracción o repulsión- con el verso anterior o con el verso siguiente.

En cuanto al segundo tipo de simultaneísmo, en *5 metros de poemas* se aprecia el juego lúdico del yo poético, que presenta -a través de metagrafos diversos- la imagen visual de aquello sobre lo cual está hablando. Así, en "Réclam", se construye la figura de un álbum abriéndose al mencionarse que "Los perfumes abren álbums de miradas internacionales". O, en "Amberes", al hablar de los pasajeros que descienden de un barco, se va dibujando una hilera de letras en descenso.

Es importante anotar que la presentación de estas imágenes lúdicas, de estos metagrafos, no es gratuita. Todo lo contrario: potencian, en *5 metros de poemas*, la impresión de encontrarnos ante imágenes cinematográficas, ante enormes extensiones de paisajes visibles en un écran. El simultaneísmo, en este mundo representado, ayuda a representar mejor las imágenes de celuloide.

sus palabras le subyuga aunque no logre comprenderlas. Friedrich denomina disonancia a esa coincidencia entre hechizo e ininteligibilidad, pues de ella "resulta una tensión que se acerca mucho más a la inquietud que al reposo". (P. 21).



3.2. 5 metros de poemas y el Futurismo

3.2.1 El futurismo pictórico

El arte cubista se propuso presentar simultáneamente las diversas partes de los objetos, las anteriores y las posteriores, las visibles y las no visibles, en un afán de mostrar las relaciones de contigüidad entre ellas. En los cubistas había el deseo de materializar todas sus representaciones pictóricas; ésta es la razón por la cual abundan bodegones y cuerpos de mujer en este arte. Sin embargo, los cuadros cubistas carecían de movilidad: eran cuerpos sólidos pero inmovilizados los que se pintaban. Fue el futurismo quien añadió a esta estética intelectualista el movimiento ³².

Pese a ser artes contemporáneas, y pese a utilizar muchas técnicas en común -yuxtaposición, montaje, collage-, el cubismo y el futurismo difieren en varios aspectos. Como lo señala Susana Benko,

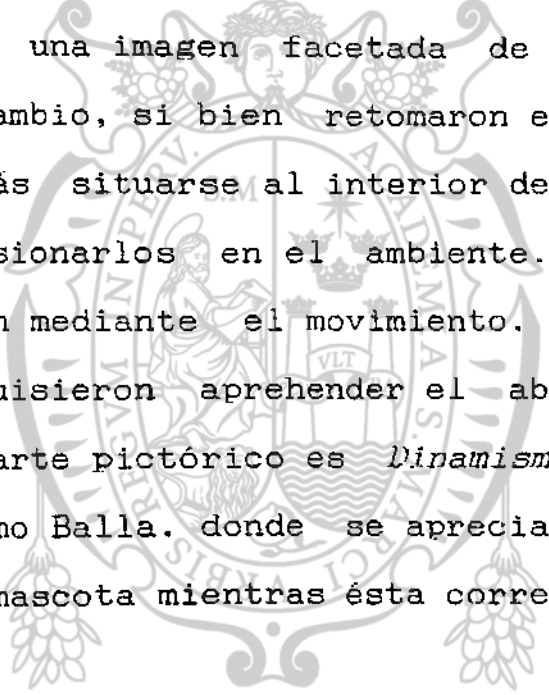
...mientras Picasso y Braque comparten aislados en

³² Paz, Octavio. *Op. cit.*; p. 103.



su primera fase cubista las búsquedas de nuevas soluciones formales del objeto y buscan, además, su esencia por medio de la representación de su estructura interna, el futurismo realiza la importancia del progreso en todos los sentidos: en la ciencia, en la tecnología y, en el arte y en la arquitectura, destaca el aprovechamiento de nuevos materiales³³.

El arte cubista, desde sus inicios, se propuso descubrir la múltiple dimensión de los objetos exhibiendo, por contigüidad, una imagen facetada de sus partes. Los futuristas, en cambio, si bien retomaron esta experiencia, pretendieron además situarse al interior de los objetos para expandirlos y fusionarlos en el ambiente. Así, espacio y tiempo se unieron mediante el movimiento, forma en la cual los futuristas quisieron aprehender el absoluto. Un claro ejemplo de este arte pictórico es *Dinamismo de un perro con correa*, de Giacomo Balla, donde se aprecia el movimiento en las patas de una mascota mientras ésta corre.



3.2.2. Literatura

En poesía, fue el célebre Marinetti quien, en sucesivos

³³ Benko, Susana. *Op. cit.*: p. 118.



manifiestos, propuso la desintegración de la estructura gramatical del lenguaje a costa de la incompreensión del lector en la lectura de los poemas. La intención de Marinetti se concretizó a través de recitales públicos donde los poemas eran leídos simultáneamente por varios lectores, confundiéndose, además, con ruidos de bocinas, de susurros, gritos e interjecciones.

El futurista Marinetti fue uno de los primeros en alabar las técnicas modernas y recomendó a los jóvenes poetas apoyarse en un lenguaje que exaltara los productos del progreso científico.

En el caso de *5 metros de poemas*, y en referencia a lo anterior, una primera revisión de sus textos nos lleva a constatar la abundancia de referencias a los productos de la modernidad; sin embargo, sería exagerado hablar en este caso de un canto celebratorio a los productos de la técnica, como si ocurre en los textos de otro vanguardista peruano de esos años: Juan Parra del Riego.

A lo largo de la serie de poemas de Oquendo circulan trasatlánticos ("Compañera"), automóviles invisibles y ciudades construidas sobre la punta de los paraguas ("Film de los paisajes"), ascensores y máquinas de escribir marca



Underwood ("New York"); asimismo, varios de los títulos de los poemas son nombres de ciudades cosmopolitas. Estas alusiones constantes a referentes urbanos y a productos del progreso técnico ha dado pie a que algunos estudiosos de la poesía de Oquendo hablen de una ingenua asunción de los ideales de modernidad en este poemario ³⁴. Sin embargo, el uso creativo de tales referentes por parte de una conciencia cercana al universo infantil amabiliza y convierte a los productos mencionados en parte integrante de un espacio poético donde la actividad, el movimiento y aun la velocidad conviven en armonía con un paisaje que nunca deja de estar rodeado de campos y vegetación ³⁵: "Tu bondad pintó el canto de los pájaros / y el mar venía lleno en tus palabras" ("Poema del mar y de ella").

Ahora bien, al hablar de las influencias del cubismo en *5 metros de poemas*, nos referimos a las diversas técnicas empleadas en él. El futurismo utilizó, por esos mismos años, técnicas similares a las del cubismo; sin embargo, como también adelantamos, una diferencia capital estriba en que los futuristas quisieron aprehender el movimiento en sus

³⁴ Ver, al respecto, la nota 1.

³⁵ Con respecto a este punto sugerimos revisar el siguiente capítulo de nuestro estudio

Además Bueno, Raúl. "5 metros de poemas". En: Varios.

Diccionario enciclopédico de la letras de América Latina. Caracas, Monte Avila, 1995, Tomo I; pp. 1107-1108.



obras.

En *5 metros de poemas* existe esta misma intención. Los objetos no se hallan inmóviles, no son sólo materia concretizada como en los poemas cubistas, sino que se trata de materia en movimiento. El dinamismo en los poemas se logra gracias a la técnica del simultaneísmo. Así, en "Reclam", "Film de los paisajes", "Jardín", "New York", "Amberes", los verbos -en presente- indican por lo general acciones que se están realizando en el instante mismo de su escritura. Veamos algunos ejemplos.

En "Réclam" leemos:

Hoy la luna está de compras

Desde un tranvía
el sol como un pasajero
lee la ciudad

las esquinas
adelgazan a los viandantes

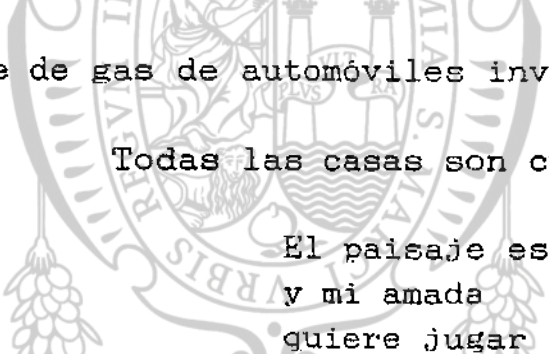
y el viento empuja
los coches de alquiler

Tenemos, en primer lugar, elementos incorpóreos de la naturaleza que han sido concretizados, o más aun, antropomorfizados. Por ejemplo el sol, gracias a un símil.



es comparado con un pasajero que lee desde un tranvía (producto moderno) la ciudad. Igualmente, la imagen de una luna que va de compras o la del viento que empuja los coches de alquiler ayuda (siempre gracias al presente de los verbos) a potenciar la idea de ciudadanos y de ciudad. Sin embargo, ésta es una urbe donde se mantienen las cualidades de los agentes de la naturaleza (el viento, por ejemplo, mantiene la cualidad de soplar: así puede empujar objetos pesados como los coches).

En otro poema, "Film de los paisajes", leemos lo siguiente:



Las nubes
son el escape de gas de automóviles invisibles
Todas las casas son cubos de flores
El paisaje es de limón
y mi amada
quiere jugar al golf con él

Una metáfora permite mostrar a las nubes como escape de gas de automóviles invisibles. Al mismo tiempo el montaje, es decir, la serie de imágenes que se yuxtaponen unas con otras, produce la ilusión de simultaneidad, ofreciendo visiones diferentes (pero simultáneas) de una realidad que nuevamente nos remonta a un paisaje citadino. Nos topamos



con objetos concretizados al más puro estilo cubista (casas que son cubos de flores), o metáforas siempre en movimiento.

Es decir, en el poemario de Oquendo el lenguaje, los objetos descritos se hallan materializados, mostrándose como elementos nuevos. Pero al mismo tiempo, a esta propuesta de índole cubista se le ha añadido productivamente la fluidez y la expansión del arte futurista. Curiosamente, esta mixtura de variada índole se logra a partir de un uso libre (pero consciente) del lenguaje de todos los días, el mismo que es trabajado con creatividad en este libro ³⁶.

En *5 metros de poemas*, la posibilidad de crear un espacio poético insólito, mezcla de técnicas artísticas novedosas y de un lenguaje signado por la cotidianidad, le debe bastante a otra propuesta artística de aquellos años: el Creacionismo.

3.3. El Creacionismo y *5 metros de poemas*

A través de numerosos manifiestos poéticos, Vicente Huidobro explica lo esencial de su propuesta creacionista:

³⁶ Bueno, Raúl. *Op. cit.*; p. 1106.



ésta consiste en la elaboración de un espacio verbal en el poema, o, como lo dice Guillermo Sucre, en

crear un espacio (...), un campo de relaciones y fuerzas: por un lado, las palabras se aíslan o se concentran en átomos (imágenes, "constelaciones" diría Mallarmé), que aparecen dispersos: por el otro, estas partículas se van imantando, se atraen o se rechazan unas a otras. En ese espacio cuentan, además, la supresión de la puntuación, el corte de los versos (que así pueden leerse a distintos niveles) y el blanco de la página. Como se ve, no tanto un nuevo lenguaje como una nueva manera de articularlo: lo fragmentario y lo total, la simultaneidad también, la superficie plana y la profundidad ³⁷.

En la base de la propuesta creacionista se hallan varios nexos con la estética cubista y aun futurista de esos años; sin embargo, lo nuevo en la estética creacionista consiste en una peculiar visión del poeta: éste último, para Huidobro, es un creador, un verdadero Dios que hace un poema "como la naturaleza hace un árbol" ³⁸.

³⁷ Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 2a. edición. México. Fondo de Cultura Económica, 1985.

³⁸ Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Tercera edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1995; p. 205.

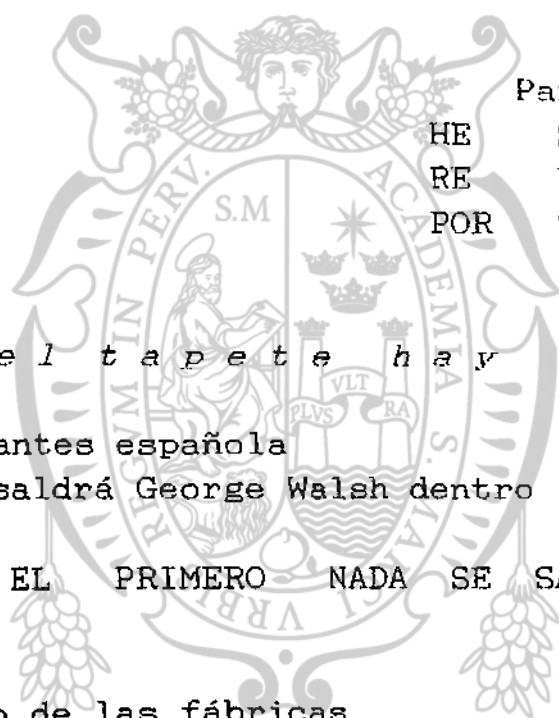


Desde la perspectiva del Creacionismo, el poeta no describe objetos y elementos ya existentes en la naturaleza: no es que el poema quede aislado del mundo exterior, sino que se crea de modo paralelo a él. Por un lado, el poema creacionista se apodera de los principios constructivos de la naturaleza, logrando relaciones verbales que crean un espacio insólito, inhabitual. Por otro lado, si bien el poema es el reino de lo nunca visto, ello se consigue a través de elementos habituales, aun con las cosas cotidianas que todos manejan: se trata del reino de lo inhabitual que se hace a partir de lo habitual. Es así como -según Huidobro- nace la verdadera emoción y el asombro.

5 metros de poemas se elabora siguiendo este patrón constructivo de base: un espacio de relaciones insólitas elaborado a partir de elementos y situaciones de la vida cotidiana de los hombres. El lenguaje en el que se apoya el yo poético es más bien simple, y se acerca bastante al habla de todos los días. Pero no es en el lenguaje propiamente dicho donde se encuentra el potencial creativo de este poemario, sino en la manera de articular, a partir de ese lenguaje, las relaciones de interdependencia entre los diversos objetos de la serie. En este sentido, se puede hablar de una propuesta creacionista.



Sin embargo, *5 metros de poemas* no se puede concebir como puramente creacionista. Existe un interesante imaginario infantil ³⁹ que recorre el poemario y logra plasmar un mundo regido por relaciones no del todo insólitas, si retrotraemos la lectura a nuestra propia experiencia infantil pasada. Veamos el siguiente pasaje de "New York", para que se comprenda mejor lo que queremos decir:



Para observar la
 HE SA LI DO
 RE PE TI DO
 POR 25 VEN TA-
 NAS

d e b a j o d e l t a p e t e h a y b a r c o s

No cantes española
 que saldrá George Walsh dentro la chimenea

AQUI COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA
 100 piso

El humo de las fábricas

retrasa los relojes

Los niños juegan al aro
 con la luna

Como propuesta creacionista, vemos un poema donde se

³⁹ Sobre el imaginario infantil en *5 metros de poemas*, ver el apartado 3.2.4. del capítulo siguiente de nuestro trabajo



juega con el blanco de la página, así como con un cúmulo diverso de metáboles: se trata en verdad de la estructuración, en un todo nuevo e insólito, de elementos que pertenecen a la realidad habitual: "luna", "aros", "tapete", "barco". Sin embargo, muchas de los versos, que parecen escapar a cualquier sentido lógico, podrían comprenderse sin problemas si asumimos la lógica de los niños y de los juegos infantiles. Jean Piaget ⁴⁰ señala que hay una determinada edad, que va entre los 3 y los 7 años, en la que el niño cree que los objetos inanimados también poseen vida, y que están depositados en el mundo para desempeñar una función ⁴¹. No otra parece ser la afirmación del yo cuando dice que "El humo de las fábricas/retrasa los relojes".

Por otra parte, los niños, en especial los más pequeños, suelen ser dados a la exageración e incluso es aceptado con simpatía que "dejen volar su imaginación". Volviendo a nuestro poemario, afirmaciones como "debajo del tapete hay barcos", o "Los niños juegan al aro/con la luna" pueden ser tomadas perfectamente como muestras de una imaginación infantil bastante dada a la fantasía.

⁴⁰ Piaget, Jean, *Seis estudios de Psicología*. México, Planeta, 1985.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 43-44.



En *5 metros de poemas*, la asunción de un imaginario infantil próxima a la fantasía y los juegos, y que en varios textos se refuerza además con alusiones a la madre o a una amada ideal es una estrategia efectiva: produce en los lectores una recepción de aquel espacio poético que resulta comprensible y hasta natural; todos hemos sido niños y comprendemos los "excesos" propios de esa edad.

Sin embargo, aclaremos que en el poemario no se trata de un niño sino de un "yo" adulto que ha adoptado la perspectiva infantil para echar una mirada nueva a las cosas. De este modo, el poemario en su conjunto adquiere una frescura y vitalidad que contrasta con la artificialidad de la mayoría de poemas creacionistas (aún con varios de los poemas de Huidobro).

En resumen, en *5 metros de poemas* se propone a los lectores el ingreso a un universo regido por la visión infantil del juego. Así, el principio creacionista de Huidobro se halla presente de modo parcial, sin lograr aislar completamente a los poemas de la realidad cotidiana. Este creacionismo "moderado" amalgama, de modo productivo las técnicas tanto cubistas como futuristas; asimismo permite la elaboración de un mundo representado donde - sirviéndose de los amplios recursos retóricos de la poesía-



los elementos de la naturaleza se corporeizan en formas humanas para amabilizar el ámbito moderno de la reproducción técnica.

De acuerdo con esto último, tal vez sea "Poema al lado del sueño", el texto más propiamente creacionista de la serie, razón por la cual lo elegimos como ejemplo para ilustrar nuestras ideas:

Parque 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
En tu sueño pastan elefantes con ojos de flor
Y un ángel rodará los ríos como aros
Eres casi de verdad
pues para ti la lluvia es un íntimo aparato para medir el
/cambio
moú Abel tel ven Abel en el té
Distribuyes signos astronómicos entre tus tarjetas de
/visita

Este poema se construye en base a una yuxtaposición de versos que producen la impresión de simultaneidad: la falta de signos de puntuación permite al espectador jugar con la ubicación de los versos, siendo posible conectar un verso con el verso siguiente o con el anterior. Las figuras retóricas ayudan a la conformación de una arquitectura



poética delirante. con un eje estructurador: el sueño. Abundan aquí las metáforas, varias de ellas sinestésicas.

La sinestesia, recordemos, es un tipo especial de metáfora que involucra dominios sensoriales distintos: por ejemplo, cuando un poeta habla de "relámpagos de risas carmesíes" está construyendo una sinestesia donde se relacionan sensaciones visuales con otras de naturaleza auditiva.

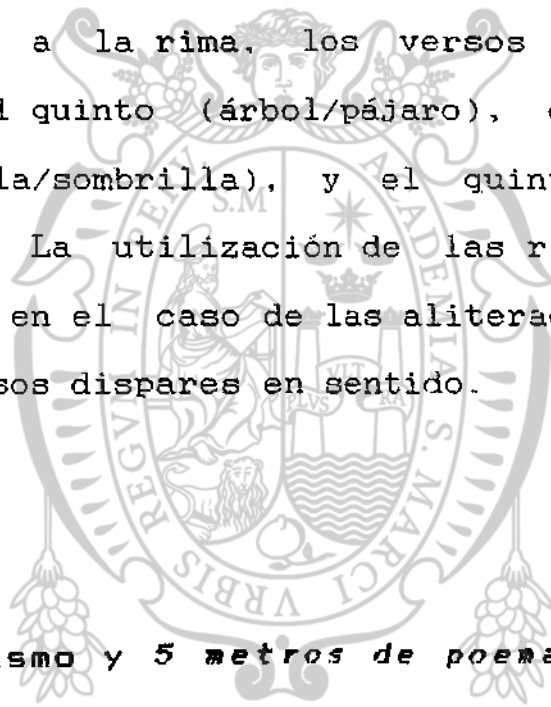
Volviendo al poemario de Oquendo, en "Poema al lado del sueño" las sinestesias cumplen principalmente la función de establecer nexos entre el sentido visual y los otros cuatro sentidos. No sólo en este poema, sino en la mayoría de los textos de este libro, las diversas imágenes conceden por lo general un lugar privilegiado al sentido de la vista. Esto no es gratuito, sino que responde a la necesidad de configuración de un espacio creado a partir del principio visual cinematográfico. Ahondaremos en este punto al hablar de las influencias ultraístas en *5 metros de poemas*.

Para lograr el equilibrio de un texto como "Poema al lado del sueño", es importante además el concurso de otras figuras retóricas como las aliteraciones y las rimas. Por lo primero, es reiterado el uso de la fricativa /s/ en todos



los versos, lo que implica la posibilidad de unión, gracias a ese sonido peculiar y constante, de una serie de versos en apariencia dislocados en cuanto a su sentido. El único verso que se escapa al empleo de esta consonante es el penúltimo ("moú Abel tel ven Abel en el té"), resultando así un balbuceo ininteligible que rompe definitivamente con los otros versos.

En cuanto a la rima, los versos que riman son el segundo con el quinto (árbol/pájaro), el tercero con el cuarto (estrella/sombrilla), y el quinto con el séptimo (pájaro/árbol). La utilización de las rimas obedece a la necesidad -como en el caso de las aliteraciones- de reforzar la unión de versos dispares en sentido.



3.4. El Ultraísmo y 5 metros de poemas

El Ultraísmo se presentó como un movimiento que, siguiendo la tendencia general de las vanguardias de los años 20, se proponía "rehabilitar la autonomía de las artes, volviendo cada una a su propia esencia"⁴². En este sentido,

⁴² De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia* (3 vol.). Madrid. Guadarrama, 1974; p. 214.



los manifiestos ultraístas defendían la constitución de una poesía que se sostuviera únicamente en sus puros elementos líricos. Al eliminar todos los demás soportes, quedaría en pie la imagen sola, pero que no sería ya una imagen simple. ni siquiera directa, sino "indirecta y transportada a otros planos" ⁴³. De este modo, el Ultraísmo quería conseguir la captación de imágenes duples, triples y múltiples que desdoblaran en nuevas perspectivas la percepción original de las cosas.

Este movimiento fue liderado por Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre. Para el poeta argentino, la propuesta ultraísta contemplaba cuatro puntos básicos:

1° Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.

2° Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.

3° Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

⁴³ *Loc. cit.*



4° Síntesis de dos o más imágenes en una que ensanche de ese modo su capacidad de sugerencia ⁴⁴.

Según el primer postulado, el elemento primordial de la propuesta ultraísta sería el empleo de metáforas. En cuanto al segundo punto mencionado por el poeta argentino, sorprende su proximidad con una de las propuestas del creacionismo de Huidobro: "El adjetivo, cuando no da vida, mata" ⁴⁵.

Si bien el Ultraísmo fue más abundante en gestos y ademanes que en poemarios concretos, más prolijo en revistas colectivas que en obras individuales ⁴⁶, tuvo buena acogida e influyó en la obra de algunos poetas latinoamericanos y peruanos. En el caso de nuestra vanguardia, Hidalgo, por citar un ejemplo, elaboró su propuesta "Simplista", sobre la base de buena parte de los postulados ultraístas.

En el caso de Oquendo, la influencia ultraísta tuvo que

⁴⁴ Borges, Jorge Luis. "Ultraísmo". En: Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. 3era. edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1995; p. 266.

⁴⁵ Verani, Hugo. *Op. cit.*, p. 205.

⁴⁶ Aparte de los poemas del propio Borges, son pocas las obras ultraístas que se pueden citar, algunas por su escasa calidad y otras por ser sencillamente inexistentes.



ver directamente con el empleo de metáforas, en especial de naturaleza sinestésica. Ya nos referimos a este tipo de metáforas al hablar de la influencia creacionista en *5 metros de poemas*; sin embargo, el uso de sinestesias es un legado que comparte por igual con el Ultraísmo. Veamos algunos ejemplos.

En "Compañera" leemos lo siguiente: "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*"⁴⁷.

La sinestesia se produce en este poema debido a la manipulación de los sentidos olfativo y visual (una magnolia es una flor fraganciosa y de buen aspecto visual) y su derivación hacia lo auditivo ("canto").

En otro poema, "Puerto", ocurre otro caso de sinestesia. Se habla allí de "los cinco pétalos de una canción". El pétalo, recordemos, es una parte de la flor y como tal se puede percibir a través de la vista, o, aspirando su aroma, a través del olfato; sin embargo, en el poema, el sentido de "pétalos" se modifica y deriva hacia lo auditivo.

⁴⁷ Las cursivas son nuestras.



No obstante -como ya vimos al hablar de las influencias del creacionismo-, el ejemplo perfecto de empleo de sinestesias lo encontramos en "Poema al lado del sueño", donde el entrecruzamiento de sentidos es un rasgo esencial del poema:

Parque salido de un *sabor* admirable,
Cantos colgados expresamente de un árbol
.....
Tú estás aquí como la *brisa* o como un *pájaro*
.....
En tu sueño *pastan* elefentes con *ojos de tlor*
Y el ángel rodará los ríos como aros⁴⁸

El empleo de las sinestesias, y en general de las metáforas, como lo postulaban los ultraístas, es frecuente en *5 metros de poemas*. Sin embargo, en este libro no se llegan a plasmar los cuatro puntos básicos que Borges señalaba para una poesía ultraísta, produciéndose incluso marcadas diferencias.

Por ejemplo, con respecto al postulado Zero. ¹⁹, en *5 metros de poemas* no se rehúye abordar aspectos anecdótico. Por el contrario, varios poemas de la serie son de fuerte

⁴⁸ Las cursivas son nuestras.

⁴⁹ "Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada".



tinte confesional, como los que se refieren a la madre o a la amante; incluso, es confesional la "Biografía" final: "tengo 19 años/y una mujer parecida a un canto". En este sentido, afirmamos, se produce una diferencia sustancial entre la propuesta ultraísta y su plasmación en el libro de Oquendo.

Por último, como dijimos al hablar de la influencia creacionista en este libro, en *5 metros de poemas* la propuesta ultraísta del empleo de metáforas (en especial las sinestésicas), ayuda de modo importante en el reforzamiento de los nexos entre la poesía y el cine. Así, la manipulación de los sentidos a través del empleo de sinestesias permite la derivación y la confluencia de los otros sentidos en un componente de naturaleza visual. Casi todos los poemas de Oquendo privilegian el sentido de la vista, corporeizando elementos auditivos, o dotando de color a los sabores y a los olores de los más diversos objetos del campo y la ciudad.

3.5. Resumen

Al abordar el presente capítulo partimos cuestionando



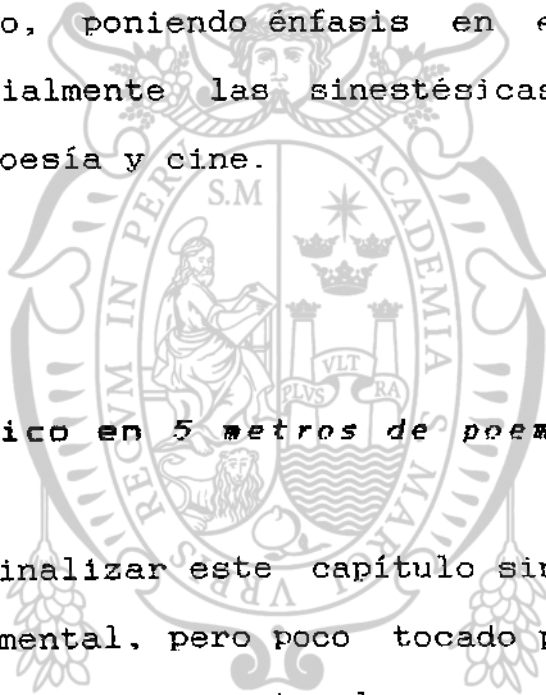
ciertos postulados que sobre la vanguardia peruana, asumían (y asumen) algunos críticos literarios. Específicamente, nos interesaba ver el tema de una posible asunción ingenua y desproblematizadora en este libro de las formas vanguardistas europeas, superficialidad que limitaría el valor como propuesta literaria de *5 metros de poemas*. Para tal efecto partimos haciendo un deslinde previo entre la peculiar naturaleza de la vanguardia peruana con respecto a las que se desarrollaron en Europa e Hispanoamérica. A partir de allí vimos el grado y el modo de plasmación de los diferentes ismos en esta peculiar composición literaria.

Gracias a nuestro estudio podemos concluir ahora que *5 metros de poemas* dista bastante de ser un poemario donde se de una asunción fascinada e ingenua de los moldes vanguardistas europeos o hispanoamericanos: antes bien, en este libro comprobamos una intención consciente de elaborar, con los aportes formales de las diversas vanguardias (pero sin ceñirse estrictamente a ninguna de ellas), un universo personal rico en formas poéticas.

Efectivamente, en *5 metros de poemas* se fusionan, por un lado, las propuestas formales del cubismo, y por otro, las técnicas futuristas de velocidad y movimiento, así como referentes que aluden a productos derivados del progreso



técnico; esta fusión se logra a partir de una concepción creacionista-infantil de la poesía. Así, los poemas son vistos como un conjunto de relaciones inéditas entre objetos de la realidad cotidiana: un mundo visual -pensado imaginativamente como una cinta cinematográfica- y estructurado de modo análogo a la creación misma de la naturaleza, pero amabilizado por la frescura de la visión infantil. El Ultraísmo participa también en la configuración de este poemario, poniendo énfasis en el papel de las metáforas (especialmente las sinestésicas) para estrechar los lazos entre poesía y cine.



3.6. El yo poético en 5 metros de poemas

No podemos finalizar este capítulo sin hacer alusión a un aspecto fundamental, pero poco tocado por la mayoría de nuestros críticos con respecto al poemario de Oquendo: la situación del yo poético.

Se ha hablado bastante del papel que juega el yo en la poesía hispanoamericana de vanguardia. Según Walter Mignolo



⁵⁰. si en el ámbito de la narrativa el momento de la enunciación está perfectamente separado del momento del enunciado, en la poesía lírica, por el contrario, la distancia entre enunciación y enunciado se estrecha. De este modo, la imagen textual del poeta no sólo tiende a confundirse con la imagen social del mismo, sino que no hay tampoco una clara distinción entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa, a diferencia del narrador que cuenta y del personaje que actúa. Es el típico caso del poeta modernista ⁵¹.

En cambio, la imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y, por ello, paulatinamente se evapora para dejar en su lugar la presencia de una voz. A diferencia de lo que sucedía con la lírica modernista, donde el poeta quería ser siempre un hombre que se dirigía a una audiencia, en la poesía vanguardista ese espacio que normalmente ocupaba la figura del poeta es reemplazado por otro personaje: la voz ⁵².

⁵⁰ Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". En: *Revista Iberoamericana*. N° 118-119. 1982.

⁵¹ Pensemos en el Chocano de "Soy el cantor de América autóctono y salvaje..."

⁵² Mignolo, Walter. *Op cit.*: p. 147.



Un ejemplo claro de lo anterior, para Mignolo, es el caso del poemario más importante de Vicente Huidobro: *Altazor*. Allí, *Altazor* se presenta como un personaje que paulatinamente se desintegra y se convierte en una pura voz: es la disolución del yo poético en los recovecos de un lenguaje que a su vez se destruye para volver a crearse. En buena cuenta, se trata del privilegio del lenguaje sobre el hombre y su corporeidad.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *Altazor* y en la mayoría de textos vanguardistas, en *5 metros de poemas* nos encontramos ante un yo poético que no se desintegra, o que si parece hacerlo en algunos poemas, finalmente se reconstruye gracias a la apelación reiterada a dos importantes interlocutores femeninos: la amada y la madre. Estas dos instancias, cargadas de cualidades ideales, dotan al yo de los recursos suficientes para soportar y amabilizar su travesía por la gran ciudad. Así, podemos leer en "Aldeanita":

ataré mi corazón
como una cinta a tus trenzas

Porque en una mañanita de cartón

(a este bueno aventurero de emociones)

Le diste el vaso de agua de tu cuerpo



y los dos reales de tus ojos nuevos

El yo, gracias al recurso de la imaginación y el recuerdo, se dirige a un interlocutor femenino de naturaleza campestre para resaltar el valor de una experiencia pasada con ella; es un aventurero completo que se integra, a través del sentimiento ("ataré mi corazón"), con la persona amada.

En los dos poemas siguientes, en cambio, sucede lo contrario; en ellos el cuerpo del yo amenaza con cosificarse ("ser de MADERA/y sentir en lo negro hachazos de tiempo), corre el riesgo de convertirse en un cuerpo fragmentado (MIS OJOS ERAN NIÑOS/y mi corazón/un botón/más/de/mi camisa de fuerza), atrapado en un espacio marcado por la oscuridad y el dolor de la cosificación. Es sintomático que en estos dos textos, "Cuarto de los espejos" y "Poema del manicomio", no se halle ni se haga alusión a elemento femenino alguno; es esta ausencia la que posibilita la desintegración del cuerpo del yo, atrapado en un espacio físico despersonalizador. Sin embargo, en los poemas posteriores, el elemento femenino reaparece, ya sea bajo la figura materna, que se presenta como una entidad protectora, o bajo la apariencia de una amada idealizada en cuanto a sus atributos y virtudes. En el caso de ésta última, por ejemplo, podemos citar el poema "Compañera"; aquí el yo, al contacto con su interlocutor,



hace que su deseo se convierta en un cuerpo completo: "junto a ti mi deseo es un niño de leche".

En otro poema, "Madre", el interlocutor femenino será ya no la amada, sino la progenitora: la alusión a ésta permitirá al yo la valoración, bajo la forma de un recuerdo, tanto de la edad como de los juegos y la imaginación infantiles, a la vez que mostrará al yo integrado tras la figura de un adulto que añora esa edad pasada, edad que sólo puede implicar felicidad:

mi recuerdo te viste siempre de blanco
como un recreo de niños que los hombres miran desde aquí
y distante

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

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

En este poema de tinte confesional, "Madre", así como en la mayoría de poemas de la serie, parece irse en contra de la imagen del yo poético de la lírica vanguardista, señalada por Mignolo. A pesar de que en algunos poemas sí se puede encontrar un yo fragmentado, o francamente impersonal (es el caso de "New York" y "Amberes"), a lo



largo del poemario existe una voluntad de mantener al yo integrado en un cuerpo, gracias al poder estructurador del elemento femenino. Si seguimos a Mignolo, esta característica de no evaporación de la figura del yo en *5 metros de poemas* -libro donde se utilizan abundantes técnicas de vanguardia-, estaría limitándolo como proyecto plenamente vanguardista.

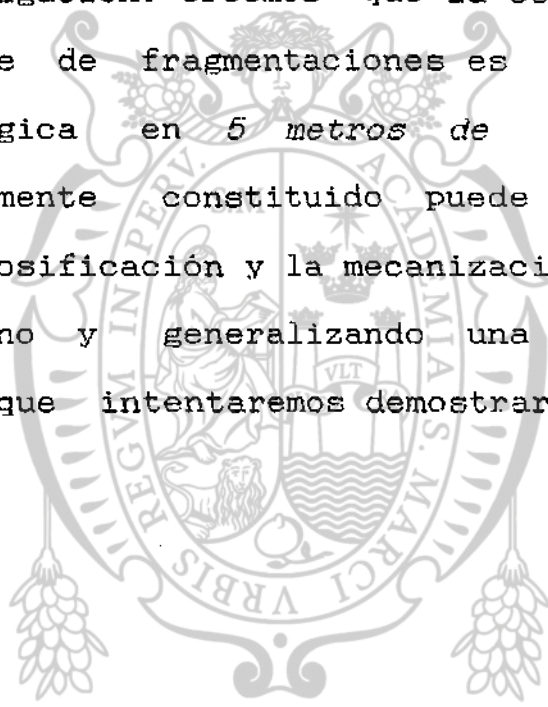
Al respecto, ya al hacer un resumen de las influencias formales del vanguardismo en este libro, concluimos que en él se produce por lo menos un caso muy particular de vanguardia. *5 metros de poemas* dista bastante de ser un poemario donde se de una asunción fascinada e ingenua de los moldes vanguardistas europeos o hispanoamericanos. En este libro se fusionan productivamente tanto las propuestas formales del cubismo como las del futurismo, creacionismo y ultraísmo, produciéndose así una propuesta estética donde se emparentan las artes de la poesía y el cine.

Ahora podemos avanzar un paso más en nuestras conclusiones y decir que *5 metros de poemas* no es un poemario plenamente vanguardista: se trata de un libro que, a diferencia de la mayoría de poemarios cien por ciento vanguardistas de ese tiempo, posee un yo confesional, un yo que no se disuelve en el lenguaje, que mantiene a lo largo



del libro la conciencia de su cuerpo. De ahí la necesidad de terminar con una biografía suscita, pero elocuente: "tengo 19 años/y una mujer parecida a un canto".

La idea de un yo integrado en esta obra, y que no desaparece para ceder su lugar a una voz, nos da pie para avanzar en la elaboración del segundo objetivo de nuestro trabajo de investigación: creemos que la constitución de un yo poético libre de fragmentaciones es funcional a una propuesta ideológica en 5 metros de poemas. Sólo un individuo plenamente constituido puede atravesar los avatares de la cosificación y la mecanización, amabilizando el mundo moderno y generalizando una experiencia de disfrute. Es lo que intentaremos demostrar en el siguiente capítulo.





CAPÍTULO IV

EXPERIENCIA Y MODERNIDAD EN 5 METROS DE POEMAS: UNA PROPUESTA DE LECTURA



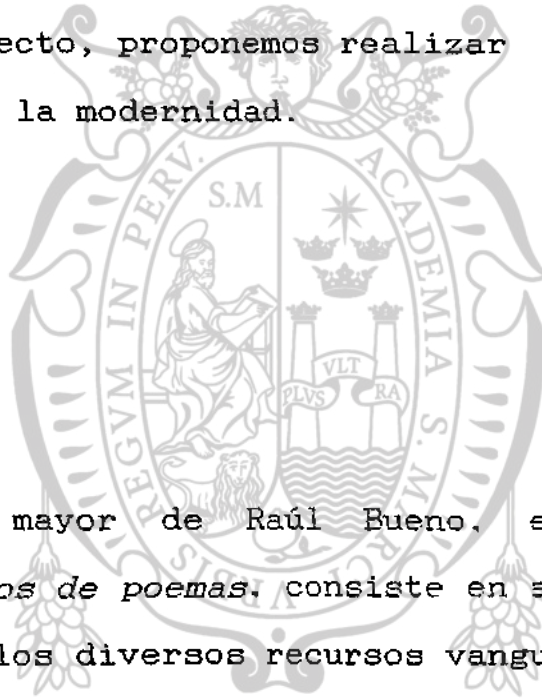
En el capítulo anterior hemos realizado un estudio básicamente constatatativo. En él nos propusimos indagar sobre el grado de inserción de *5 metros de poemas* en la vanguardia artística. Al final concluimos que en este poemario se procesan de manera creativa las propuestas de los más importantes "ismos" de esta nada uniforme corriente artística moderna.

Sin embargo, nuestro trabajo de investigación quedaría incompleto si nos detuviésemos aquí. Digámoslo de este modo: el uso de los diversos registros vanguardistas es el ropaje lingüístico, la llave maestra que permite la elaboración de



todo un universo de sentido en esta obra. En general, cualquier texto poético que merezca tal nombre es siempre más que la suma de sus señales retóricas; parten de éstas, es cierto, pero su deber es trascenderlas.

Partiendo de esta premisa, en el presente capítulo nos proponemos efectuar una indagación en torno a la producción de sentido en este único libro publicado por su autor, en 1927. Para tal efecto, proponemos realizar una lectura desde la perspectiva de la modernidad.



INTRODUCCION

Un acierto mayor de Raúl Bueno, en sus continuos asedios a *5 metros de poemas*, consiste en afirmar que no es en el empleo de los diversos recursos vanguardistas donde se encuentra la propuesta poética mayor de Oquendo. Para Bueno, la libertad vanguardista es apenas la llave maestra que permite la configuración, a partir de un uso personal del lenguaje cotidiano, de una propuesta ideológica de gran alcance: la interrelación amical entre el campo y la ciudad, a partir de la cual Naturaleza y Cultura se asocian para generar entre sí relaciones de interacción productiva.



De este modo, en 5 metros de poemas encontramos

versos y poemas que resemantizan el ámbito de lo humano y lo deslastran de los contenidos de utilidad y pragmatismo impuestos por la sociedad industrial y de consumo. Versos y poemas que invierten la fuerza que aparta la civilización de la naturaleza; y que invierten también, la incitación roussoniana a volver a la naturaleza, proponiendo, en cambio, que ésta incursione en la ciudad y la docilice y transforme, haciéndola más vivible y, en el fondo, más humana. ¹

La lectura de Bueno es consistente porque considera un aspecto indesligable de la poesía oquendiana: su relación con el fenómeno de la modernidad.

Para Octavio Paz la nuestra es una época caracterizada por una serie de sucesivos cambios que comienzan y se definen gracias a la palabra crítica. Mediante la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción ², sociedad y destino humanos se desprenden de la idea de tiempo judeo cristiana y resaltan el papel del hombre en la búsqueda de su propio destino: La historia ya no depende

¹ Bueno, Raúl, "5 metros de poemas". En: [Varios]. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Tomo I. Caracas, Monte Ávila, 1995; p. 1107.

² Paz, Octavio. *La otra voz: Poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1990; p. 32.



de Dios sino que se convierte en un *continuum* que liga directamente al género humano con la idea de progreso.

Sin embargo, esta fe en el progreso basado en la razón y su instrumento, la crítica, con el transcurso del tiempo fue desmoronándose. El excesivo racionalismo, que prometía a los hombres en la tierra lo que el cristianismo les ofrecía en un remoto paraíso, terminó sometiéndolos a ritmos y mandatos supuestamente científicos pero que no eran, como dice Touraine, más que, "instrumentos puestos al servicio de las utilidades, indiferentes a las realidades fisiológicas, psicológicas y sociales del hombre"³.

Además, la idea de mundo basado en la razón instrumental no pudo conciliar su propio proyecto con un factor fundamental del ser humano: su afán de trascendencia. Así, desde la gran época de la Ilustración francesa la razón alumbró todos los proyectos del hombre; pero, paradójicamente, la idea de progreso, de felicidad "permanente" se tropezó con la inevitable mortalidad de los individuos, límite de todo proyecto.

En este contexto, el primer gran movimiento moderno, el

³ Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. Montevideo, Fondo de Cultura Económica, 1995; p. 93.



Romanticismo, se presentó como un intento por llenar ese profundo vacío dejado por los embates de una racionalidad amenazante. Para tal efecto planteó una utopía. La utopía romántica buscaba lograr la trascendencia de los individuos a partir del rescate de la imaginación y del triunfo de la subjetividad. Es decir, el Romanticismo se propuso reintegrar, a su manera, la dignidad de la experiencia individual en un mundo ganado por el racionalismo y la pura experiencia empírica, de cuño científico instrumental.

Así como los románticos, en las dos primeras décadas del siglo XX, varias corrientes de la vanguardia artística también insurgen contra los embates de la racionalidad moderna*. De este modo, el arte moderno entra a una fase de autocrítica en un doble sentido: por un lado, cuestiona la obra como un discurso cerrado, mimético, que intenta reflejar la realidad como si ésta fuera un espejo; así, las vanguardias privilegian el papel del significante de las obras artísticas, y en literatura, se resalta la opacidad del lenguaje como un atributo fundamental de las obras. Esto, como lo manifiesta Peter Burger, da origen al estatuto ficcional de la literatura, al simultaneísmo y a la fragmentación del lenguaje, así como a su hermetismo

* Sobre la Vanguardia, revisar el capítulo III del presente trabajo, en especial el apartado 1.



estructural y a la complejidad de la experiencia que se procesa.

Por otro lado, el arte moderno en su fase de autocrítica cuestiona el arte como convencionalidad o institucionalidad, lo cual da pie al rebasamiento de los géneros, clasificaciones y límites en el arte; esta estrategia busca producir en el lector un acercamiento diferente de lectura, ya que se verá comprometido en la construcción de sentido de Maquello que lee. Este cambio fundamental en la estructura del arte guarda profunda relación con los cambios sufridos por el hombre en las nuevas condiciones de existencia; con la tecnologización acelerada la vida se acelera y complejiza también; asimismo, se vive un cambio en la sensibilidad, que vertiginosamente fragmenta, complica y atiborra la experiencia con situaciones novedosas; el ritmo cotidiano se torna frenético, la tecnología irrumpe en la vida diaria. Ante este cuadro complejo y caótico serán los movimientos de vanguardia quienes procesarán y rescatarán, a través de manifiestos, consignas y obras de creación, el carácter de crítica y conocimiento del arte, en un afán de devolver el arte a la vida.

Volviendo a *5 metros de poemas* y a las afirmaciones de



Raúl Bueno, habría un proyecto ideológico en este poemario que estaría ligando insoslayablemente ciudad y campo, naturaleza y cultura. La amabilización de la ciudad por el campo, según Bueno, la incursión del campo en la ciudad, posibilitaría la humanización del mundo moderno, demasiado ganado por el tecnicismo y la agitación del ambiente urbano. Esta lectura, si bien resulta sugerente, contiene un aspecto paradójico que la torna inconsistente y que no podemos dejar de mencionar: para Bueno el proyecto de amabilización de la ciudad por el campo tendría como actor principal a un yo poético que no ha experimentado previamente los conflictos de la gran ciudad, así como los riesgos de la cosificación. Es decir, para Bueno, el yo en este poemario es apenas un individuo que se asoma ansiosamente a la modernidad.

Empero, a la vez que lo define como un candoroso neófito en el ámbito de la vida moderna, Bueno habla, curiosamente, del proyecto resemantizador que este yo poético realiza: para tal efecto, lo señala como el poseedor, *a priori*, de un saber y de un poder que lo instala "[en] una actitud defensiva ante la deshumanización y el acoso despersonalizador de la modernidad"³. Dónde obtiene ese poder el yo poético, así como el conocimiento de los riesgos "de utilidad y pragmatismo impuestos por la sociedad

³ Bueno, Raúl. "5 metros de poemas". *Op. cit.*: p. 1107.



industrial y de consumo", Bueno nunca lo explica.

Nosotros discrepamos de la lectura del notable crítico arequipeño precisamente en este punto. Nuestra negativa tiene que ver en concreto con la posibilidad de elaborar un proyecto de amabilización de la vida moderna por parte de un individuo que aún no ha experimentado los avatares de la gran ciudad. Bueno plantea un espacio, un mundo "previamente esterilizado" contra la cosificación y otros peligros de la modernidad y la modernización, un espacio donde el yo poético aparece instalado y cumple así su proyecto resemantizador.

En las siguientes páginas queremos proponer una estrategia de lectura diferente. En principio, consideramos que cualquier lectura de este libro debe comenzar abordando la peculiar naturaleza de su composición. *5 metros de poemas* se propone a sí mismo como un artefacto, o como una extensa película contada: una larga tira de papel donde los poemas se concatenan unos a otros obedeciendo a una estricta voluntad compositiva y que por eso mismo exige una lectura que vea a los poemas como progresivos episodios de una gran película unitaria. La idea de un artefacto novedoso proviene desde el título mismo: *5 metros de poemas* remite a un componente de mensurabilidad, de producto tangible y medible



que nos interpela como lectores, un "artefacto" que se ofrece con su propia lista de instrucciones ("Abra el libro como quien pela una fruta"). Sin embargo, si bien encontramos imágenes altamente visuales, metáforas sinestésicas que privilegian el referente cinematográfico, no por ello dejan de ser poemas, elaboraciones de palabras, sólo que estructuradas en un orden poco ortodoxo, y que transgreden con su presencia la idea tradicional que aún hoy tenemos de poema y de poemario.

Si el curioso libro de Oquendo se propone como una película, se trata de una película contada, un film hecho de palabras y que obliga a los lectores a asumir una actitud despierta y activa para captar el sentido (o los múltiples sentidos) que se van construyendo de poema a poema. Creemos que una lectura, referida al problemático ámbito de la modernidad, estaría planteando la importancia de restituir y hacer perdurable los lazos comunicativos, así como la transmisión y revalorización de las experiencias en el mundo moderno. Sería el yo poético (desdoblado en una voz que cuenta y en actor lírico) quien, a partir de su incursión en el ámbito ciudadano, y haciendo uso de una imaginación creadora cercana a la imaginación del niño haría posible este proyecto. Este anhelo de establecer lazos comunicativos, así como la revalorización de la experiencia



irrepetible en un mundo camino a la tecnificación se lograría gracias al empleo de elementos ciudadanos y tecnológicos diversos, conjugados con otros elementos pertenecientes al ámbito campestre; referentes cotidianos, conocidos por todos pero que adquieren un sentido nuevo en el contexto de los poemas.

Por otra parte, la estructuración de este libro a partir del referente cinematográfico obliga a una doble estrategia de lectura: En primer lugar, como ya anotamos, todos los poemas conforman en conjunto una sola "película" contada, con una lista de instrucciones, con un réclan, con un intermedio; esta película hecha de palabras constituye, en conjunto, una suerte de gran poema unitario o "macropoema", donde el yo poético tiene una clara conciencia de su interlocutor: el lector. En este sentido, la necesidad de evitar cualquier situación que impida la fluida comunicación hace que el yo envíe señales lo suficientemente claras para guiar al interlocutor en la construcción de sentido durante la lectura: ("abra el libro como quien pela una fruta", "Intermedio (10 minutos)", "biografía". La conciencia del interlocutor por parte del yo implica asimismo conciencia de éste último sobre la naturaleza poemática de su arte: "estos poemas inseguros como mi primer hablar dedico a mi madre".



Segundo, si bien hablamos de un macropoema que se erige como una suerte de largometraje, de película contada, sostenemos que simultáneamente, cada poema presenta por separado una situación comunicativa imaginaria: es decir, estos poemas funcionan a manera de pequeños episodios al interior del macropoema, y representan la gradual experiencia del yo en su tránsito por la gran ciudad, lo que va convirtiéndolo en un sujeto competente para desarrollar y configurar su proyecto resemantizador. A su vez, será ese espacio armónicamente interrelacionado entre ciudad y campo, y construido de poema en poema (de "episodio" en "episodio"), el que permitirá la configuración de la forma de ser del sujeto poético. En este tránsito del yo por la ciudad resultará importante la participación de dos instancias femeninas dotadas de atributos ideales: la amada y la madre. La amada, en los poemas, será una suerte de musa inspiradora que permitirá al yo el desarrollo pleno de sus facultades poéticas para reconvertir y volver habitable el universo urbano, que si bien se presenta deseable, resulta también peligroso ya que porta el riesgo de la cosificación anuladora de las experiencias novedosas. La madre, por su parte, será esa instancia superior y protectora a la cual recurrirá el yo, al tiempo que hará posible a éste último la asunción de un imaginario infantil que será clave para la plena realización de su proyecto resemantizador.



En las páginas siguientes intentaremos llegar a algunas conclusiones al respecto. Para esto, creemos importante desarrollar previamente una noción tanto de modernidad como de modernización, ya que ambos términos suelen confundirse siendo, como son, diferentes. Creemos también necesario hacer notar las particularidades que para el espacio latinoamericano poseen ambos términos. En segundo lugar, estableceremos una concepción de experiencia, palabra ligada directamente al proyecto moderno y a la idea de individuo; en este sentido nos serán valiosos los aportes de Walter Benjamin con respecto a la idea de experiencia y pérdida del aura en el mundo moderno de la reproductibilidad técnica. Benjamin centra sus reflexiones en las nuevas formas artísticas que se producen con las innovaciones tecnológicas: artes hechas para la reproducción, como el cine, y que se corresponden con las nuevas condiciones de existencia de los individuos en el mundo moderno.

Asimismo, nos será valiosa la idea que desarrollamos en el capítulo III sobre el yo poético: dijimos que el yo en Oquendo, a diferencia de lo que sucede en la mayoría de poemarios vanguardistas, no desaparece para ceder su lugar a la presencia de una voz. Hay un yo configurado en este poemario y que no se desvanece, ya que de él depende directamente la posibilidad de construcción de un proyecto:



aquel que restituye los vínculos de la comunicación humana, la transmisibilidad de las experiencias en el doble ámbito del campo y la ciudad, paradigmas de los más amplios espacios de la Naturaleza y la Cultura.

1. SOBRE LA MODERNIDAD Y LA MODERNIZACION: ALGUNAS DIFERENCIAS CONCEPTUALES Y CERCANÍAS

El término modernidad acarrea de por sí múltiples problemas de definición. Sin embargo, tal como nosotros lo entendemos, modernidad alude a una época concreta: aquella que se sustenta en el orden racional de la Ilustración y que en el plano práctico abrió los fuegos con la célebre revolución francesa de 1789.

La modernidad, como un modelo simbólico y de representación de la realidad surgió de la crítica al modelo antiguo, cristiano y monárquico, y tuvo su fundamento en la razón. Se caracteriza por su sostenimiento en una nueva sensibilidad, en nociones diferenciales de tiempo (lineal, por oposición al tiempo cristiano de la eternidad), de espacio y de existencia. En términos culturales, la modernidad es el proyecto de sociedad y vida humana basados



en los viejos ideales de la revolución francesa: libertad, igualdad, fraternidad, y cuyos efectos -para bien o para mal- aún nos envuelven ⁶.

El término modernización, por su parte, alude a todos aquellos procesos de implementación y aplicación de los principios e ideales de la modernidad; estos procesos involucran la transformación del entorno social y natural de la vida de los hombres, la producción tecnológica y cambios en los usos y costumbres del individuo. La modernización incluye como una de sus modalidades a la industrialización, pero no se circunscribe solamente al terreno práctico, tangible o productivo: modernización es un fenómeno cultural, y por lo tanto involucra también aspectos mentales y emocionales ⁷.

En resumen, la modernidad, que se gesta con la Ilustración francesa, tiende a ver nuestra época como una realidad abstracta y pura que evoluciona hacia una esfera superior gracias a impulsos artísticos e intelectuales autónomos; la modernización, por su parte, se preocupa por plasmar ese espíritu moderno, y opera al interior de las

⁶ Huamán Villavicencio, Miguel Angel. *Literatura y cultura*. Lima, Fondo editorial de la Facultad de Letras UNMSM, 1993; pp. 50-51.

⁷ *Ibidem*, p. 51.



circunstancias materiales, en el entramado de estructuras y procesos políticos, económicos y sociales. Los problemas comienzan cuando tales procesos modernizadores, una vez puestos en marcha, se desenvuelven por sí mismos, ajenos al bienestar de los hombres; más aún, convirtiendo a éstos últimos en cosas, en fragmentos de una gigantesca maquinaria sin rostro.

2. UNA NOCIÓN DE EXPERIENCIA

El proyecto de la Ilustración tuvo como base y fundamento una fe inquebrantable en la razón humana. Las emergentes ciencias naturales de la época habían puesto hincapié en la organización racional de la naturaleza; a partir de esta constatación, los filósofos de la Ilustración intentaron construir un fundamento para la moral, la religión y la ética, acorde con la razón inherente al ser humano.

En este proceso de ligar el raciocinio con la construcción de cualquier proyecto humano, los filósofos de la Ilustración albergaban la esperanza de que el hombre, por sí mismo, podía construir en la tierra un futuro signado por



la permanencia de la felicidad. De este modo, también, al marcar lo racional como lo válido se intentó desplazar lo subjetivo, proscribiéndolo ⁶.

Inmanuel Kant, el gran filósofo de la modernidad, reafirmó la dignidad suprema de lo racional cuando se refirió al proyecto de la Ilustración como la salida del hombre de su minoría de edad, como la superación del mito, de la magia.

Esta manera de pensar tomaba como punto de partida la idea de un sujeto racional e integrado. Sólo este sujeto autónomo permitiría, con su razón, que el mundo se hiciera gradualmente explicable y utilizable para él.

Y será este sujeto kantiano, o conciencia trascendental, quien interrogará a la cosa en sí ⁷.

2.1. Un acercamiento a la teoría del conocimiento de Kant

⁶ García Liendo, Javier. "La sublime interpretación delirante de la realidad: El Surrealismo como antimodernidad". En *More ferarum*. N°2. Lima, noviembre de 1998; p. 41.

⁷ *ibidem*, p. 42.



Para Kant, todo lo que vemos lo percibimos como fenómenos en el tiempo y en el espacio que dependen de nuestra razón. Pero tanto el tiempo como el espacio son formas de nuestra sensibilidad que no están fuera de nosotros; al contrario, pertenecen a la constitución humana, son atributos de la razón. De este modo, es la conciencia la que moldea activamente nuestras sensaciones, así como nuestro concepto de mundo.

Podemos decir que para Kant hay dos cosas que contribuyen al modo como las personas perciben los objetos: una son las condiciones exteriores, de las cuales nada se puede saber hasta que se las percibe. La segunda, son las condiciones internas del propio ser humano (por ejemplo, el que todo lo que percibimos lo hacemos como sucesos en el tiempo y en el espacio, y además como procesos que siguen una ley causal inquebrantable). De esta forma, Kant asienta el fundamento del conocimiento veraz sobre una experiencia que desde sus inicios está supeditada a los a priori trascendentales ¹⁰.

Otro punto fundamental de la filosofía kantiana es el referido a la posibilidad de una verdad independiente del

¹⁰ Fernández Martorell, Concha. *Walter Benjamin: crónica de un pensador*. Barcelona, Montesinos, 1992; p. 44.



sujeto. Para Kant la verdad está vinculada a la conciencia trascendental, y depende de los a priori racionales que constituyen la posibilidad misma del conocimiento; esto hace inoperante la experiencia puramente empírica. Cuando habla de a priori racionales, Kant se refiere a que la razón es independiente y opera fuera de los límites del conocimiento humano.

Es a partir de estos postulados como el filósofo alemán contribuye al proyecto moderno: asentando las bases de todo conocimiento en la idea de una conciencia trascendental, de una Verdad independiente de los hombres, pero a la cual éstos (sujetos autónomos) se pueden acercar, ya que su propia razón participa de esa verdad, de esa "cosa en sí." Esto es para Kant la salida del hombre de su minoría de edad.

Las ciencias experimentales y el saber positivista (siglo XIX) posteriores a Kant se servirían de los postulados de éste para intentar hacer explicable (y habitable) el mundo, despojándolo de la necesidad de los dioses. La idea kantiana de que todos los sucesos siguen una ley causal inquebrantable desemboca en la idea de un saber acumulativo, experimental, científico. En este contexto, el lenguaje es visto como simplemente referencial,



transparente, válido en tanto remite a los hechos del mundo. Las palabras no son, sino que dicen, comunican saberes y refieren hechos. Para los modernos, el mundo se convierte en un inmenso campo de exploración, de verdades escondidas que hay que descubrir y que esperan a los hombres para llevarlos a un progresivo estado de felicidad. La ciencia y la razón instrumental se transforman, de este modo, en los portaestandartes de la idea del progreso.

2.2. El Romanticismo y el rescate de la imaginación

El Romanticismo, primer gran movimiento moderno, se presenta como un opositor de la racionalidad instrumental y reivindica, frente a los excesos de la ilustración y su razón opresiva, el carácter de conocimiento de la imaginación; asimismo, resalta el papel central de la subjetividad en la comprensión del ser humano.¹¹

El Romanticismo se presentó como una erótica y una política, como una nueva manera de proceder y enamorarse;

¹¹ Huamán Villavicencio, Miguel Ángel. "Poesía, modernidad y posmodernidad: dos poemas". En: *Socialismo y participación* n° 85. Lima, agosto de 1999; pp. 137-146.



intentó fusionar el arte con la vida¹². Si la razón expulsó la magia y el mito, considerándolos enemigos del progreso, los románticos revaloran y transforman lo subjetivo (la imaginación) como la magia del instante. Y lo hacen porque en su base misma de creación está la idea de dar testimonio de una experiencia profundamente significativa, que haga estallar, inesperadamente, una revelación. En este sentido, el romanticismo puede considerarse como el gran triunfo del yo, de la individualidad que, gracias a la libertad y la imaginación, atraviesa la experiencia.

2.2.1. La experiencia irrepetible

Antes de continuar, es importante establecer una diferencia central con respecto a la idea de *experiencia*: la razón instrumental y la ciencia empírica, mantienen una idea de experiencia, repetible, basada en una idea acumulativa del conocimiento por medio de la experimentación. El Romanticismo, por su parte, intenta construir una nueva sensibilidad donde lo estético se una con lo cognoscitivo a partir de la sensación. Con los románticos estamos ante una

¹² Paz, Octavio. *Los hijos del limo/Vuelta. Op cit.*; p. 54.



nueva concepción de experiencia: única, irrepetible, guiada por la imaginación.

Paradójicamente, los románticos toman sus ideas de los propios postulados de Kant. Como lo señala Octavio Paz, ya el filósofo alemán había señalado la importancia de la aportación del "yo" al conocimiento. Coleridge, por ejemplo, tomó como punto de partida para sus reflexiones la idea kantiana de la "imaginación trascendental", o sea, la facultad por la cual el hombre despliega un campo, un más allá mental, donde los objetos se sitúan. Gracias a la imaginación los hombres colocan frente a sí al objeto, y es esta facultad la condición del conocimiento: sin imaginación no habría ni percepción ni juicio ¹³.

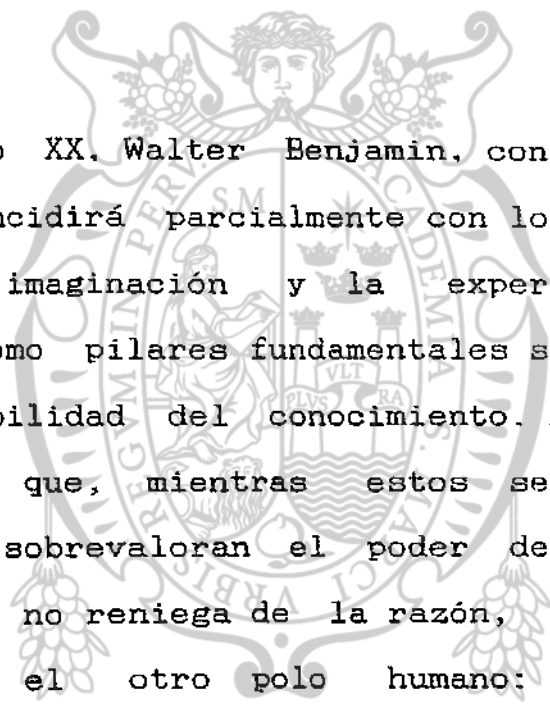
El poder de la imaginación conduce a la revaloración de las vivencias y de la mirada; es la mirada la que finalmente otorga originalidad a cada vivencia, a cada experiencia ordinaria.

Es importante anotar, además, que pese a su posición contraria a la fría razón de los filósofos ilustrados, a los románticos los unen por igual los grandes sueños de la modernidad (libertad, igualdad, fraternidad), con los cuales

¹³ *Ibídem*, p. 49.



se identifican. Gracias a los románticos, el poder de la palabra poética se emancipa por primera vez de su mero carácter referencial y se alía a la imaginación creadora para captar la íntima relación entre los planos material y espiritual de los hombres. Y será de esta manera como el romántico mantendrá su excitación frente a la vida, posibilitando su escape frente al mundo árido y absurdo del capital ¹⁴.



En el siglo XX, Walter Benjamin, con su teoría de la experiencia, coincidirá parcialmente con los románticos, al considerar la imaginación y la experiencia pasajera, "irrepetible", como pilares fundamentales sobre los que se asienta la posibilidad del conocimiento. Diferirá de los románticos en que, mientras estos se oponen a la racionalidad y sobrevaloran el poder del yo y de la subjetividad, él no reniega de la razón, sino que intenta conciliarla con el otro polo humano: la imaginación trascendental. De este modo, sus esfuerzos estarán encaminados a reformular el pensamiento kantiano.

¹⁴ Huamán Villavicencio, Miguel Ángel. "Poesía, modernidad y postmodernidad: dos poemas". *Op. cit.*; p. 142.



2.3. Walter Benjamin y su Teoría de la Experiencia

Al elaborar la idea de la supremacía de la razón, como parte de su contribución al proyecto moderno, Kant relegó o dejó sin explicar de modo conveniente una de las dos caras del conocimiento: la experiencia.

Ya hemos establecido una diferencia entre experiencia repetible e irrepitable: los sucedáneos de Kant reducen toda experiencia a la experiencia científica, acumulable.

Al respecto, ha sido Walter Benjamin (1892 - 1940), filósofo alemán y compañero de ruta de la Escuela de Frankfurt, quien más ha reflexionado para paliar lo que él mismo llamó "esta inconsistencia kantiana".

Antes que nada, es importante ubicar las reflexiones de Benjamin en un momento de crisis del proyecto moderno, una época que coincide con el derrumbe, posterior a la primera guerra mundial, de la imagen burguesa del mundo o positivismo, que se presentaba como filosofía de la vida. Por otro lado, la ciencia y la modernización industrial habían alcanzado enormes progresos, descubriendo para el hombre una realidad dispersa, fragmentada tanto microscópica como macroscópicamente, mucho más compleja de la que se



conocía hasta entonces. Asimismo, la fabricación cada vez mayor de objetos en serie iba conduciendo a los hombres al drama de la cosificación, y en el plano artístico, a la llamada cultura de masas; consecuentemente, la experiencia pasajera corría el riesgo de ceder terreno ante la experiencia repetible, anuladora de la imaginación humana.

Ante esta situación, Benjamin intenta elaborar una filosofía de la experiencia que fuese sólida en sus dos contenidos -empírico y trascendental-, estableciendo la posibilidad de una experiencia independiente del sujeto. Y es que para Benjamin fue un error de Kant haber ofrecido una explicación consistente para sólo una de las dos caras del conocimiento, la referida a la certeza de un conocimiento atemporal, mientras dejó sin delimitar la cuestión relativa a la dignidad de una experiencia que es pasajera, "reduciendo de esta forma toda experiencia a la experiencia científica" ¹⁵.

La necesidad benjaminiana de consolidar el conocimiento sobre la base de una experiencia sensible y pasajera lo hace escribir, en un temprano artículo suyo titulado "Experiencia", una cálida defensa de la experiencia infantil y de la embriaguez juvenil que el adulto ha convertido en

¹⁵ Fernández Martorell, Concha. *Op. cit.*: p. 44



una época de simpática necesidad. En esto se aproxima a un antiguo empirista: Hume¹⁶.

Posteriormente, en su célebre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin escribe que la época moderna está signada por la reproducción técnica, lo que lleva consigo el peligro de la trituración del aura de los objetos.

Para el filósofo alemán, el aura es aquello que liga a los sujetos con la tradición y con la historia. Para decirlo en sus propias palabras

[El aura es] la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama.¹⁷

¹⁶ Para Hume es muy importante el modo como los niños perciben el mundo. Este filósofo medita a partir de la vida cotidiana; en estas circunstancias intenta una valoración de la percepción inmediata del mundo de los hombres. Lo peor que le puede ocurrir a los seres humanos, según Hume, es acostumbrarse a la naturaleza; en este aspecto, quiere que los hombres agudicen sus sentidos, que sean como los niños, que aún no son esclavos de las expectativas y perciben, por tanto, el mundo tal como es, sin añadir a las cosas más de lo que simplemente perciben.

¹⁷ Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989; p. 24.



Es importante resaltar que el pensamiento de Benjamin con respecto al aura -y a la propia experiencia, como veremos después- pasa por lo menos por dos etapas. Mientras que en un artículo temprano, titulado "Breve historia de la fotografía", parece temer por la pérdida del aura en el mundo moderno, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, tiene más bien una idea progresista sobre la liquidación del aura en favor de la emancipación y democratización de la experiencia artística en la colectividad. En este polémico escrito, el aura que liga a los individuos con la tradición y la historia, es considerada como perteneciente a una imagen burguesa del mundo y del arte. Benjamin considera que nuestra época se caracteriza por el reinado del caos, la discontinuidad y la fragmentación de la vida. Debido a los profundos cambios tecnológicos, el hombre descubre un mundo infinitamente mayor y disperso del que conocía hasta entonces. En el plano artístico, un medio innovador como el cine permite, gracias al ojo mecánico del operador, llegar a zonas de la realidad que no alcanza el ojo humano; el arte cinematográfico tiene además la virtud de montar lo desmembrado y de desmontar lo que aparece como pura compacidad ¹⁸.

¹⁸ Fernández Gijón, Eduardo. *Walter Benjamin: Iluminación mística e iluminación profana*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999; p. 172.



Por otro lado, en la época de su reproductibilidad técnica, la percepción de la obra de arte no se presenta ya como una experiencia individual e integrada que arraiga en la tradición. En su lugar predomina una percepción distraída, dispersa que ya no va al encuentro de la obra de arte definida según los conceptos heredados de la tradición, sino que se expone al choque inmediato y pasajero de las significaciones fragmentarias de una pluralidad de discursos¹⁹.

Expliquémonos mejor. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin sitúa el fenómeno del desmoronamiento del aura, de la desacralización del arte, en el contexto de un proceso generalizado de racionalización que afecta a la totalidad de la vida social en virtud del desarrollo de las fuerzas de producción. Es en este marco en el que va perfilándose la autonomía del arte. La esfera artística tradicional burguesa apuntaba a una relación individualizada que exigía el recogimiento de un receptor experto ante la obra artística aurática²⁰. El aura de las obras de arte permitía así una experiencia de comunicación del hombre con el mundo, en un plano espiritual donde el individuo preparado podía ponerse en contacto con un mundo

¹⁹ *Ibidem*, p. 167.

²⁰ *Ibidem*, p. 170.



de bienestar, de realización de las aspiraciones de felicidad, pero sólo en el ámbito de la ficción ²¹.

Es decir, en la esfera autónoma del arte se produce, por un lado, el contacto con la tradición y la historia del ritual de creación de la obra artística, expresándose un ideal de belleza y liberación; pero al mismo tiempo que se expresa este ideal se refuerza la idea de la imposibilidad de su material realización.

En la época de la reproducción técnica, en cambio, son la distracción y la disipación lo que caracterizan la recepción de las obras de arte por parte de grandes colectividades. El recogimiento, que suponía la vía de atención y contemplación individual ceden ante la distracción y la dispersión abierta al efecto de choque. Sin renunciar a la experiencia sensible, pasajera. Benjamin apunta a la fusión de los componentes espiritual puro y corporal sensible, que separados se tendían a consagrar en la forma de percepción tradicional de la obra de arte. De este modo Benjamin intenta devolver el arte a la vida:

El goce sensible anímico y el placer llanamente corporal quedan indiferenciados con cierta

²¹ *Ibidem*, p. 173.



impudicia en el público espectador que recibe el choque de los nuevos productos artísticos. El noble disfrute intelectual, incorpóreo, privilegio de una sensibilidad educada para el ensimismamiento, cede el terreno que van ganando formas sensibles menos nobles para las que no cuenta la superioridad jerárquica del alma sobre el cuerpo ²².

En la última etapa de sus reflexiones Benjamin albergaba la esperanza de que la experiencia estética en la época de la reproductibilidad técnica se dirigiera a una cultura masificada, democratizando su uso y eliminando su existencia parasitaria en un ritual del "recogimiento": de este modo el arte adquiriría su dimensión política, al hacerse crítica frente a las barreras que separaban los supremos ideales de libertad, grandeza y dignidad personales, de la humillación real y material que padecía la inmensa mayoría de los hombres.

2.3.1. Experiencia y cine

Dentro de las nuevas artes, Benjamin consideraba fundamental al cine. En este arte moderno coinciden la

²² *Ibidem*, p. 177.



actitud crítica y la frutiva en razón de su recepción masiva y simultánea. Esto se debe a que mientras menor es el alcance social de una obra, más se disocian en el público opinión y disfrute. Si bien las masas no aprecian a un Picasso o a los surrealistas, por ejemplo, el goce que les produce una película de Chaplin los mueve a comportarse como expertos, los lleva a opinar.

En este arte revolucionario, a diferencia del soporte sagrado propio de la obra clásica, se produce una conjunción entre arte y ciencia. El cine es un arte tecnológico que descompone la realidad, la analiza y la reconstruye gracias a la técnica de montaje. De este modo, al diseccionar nuestro mundo entorno, enriquece el campo de nuestras percepciones, alterando (pero no anulando) el sentido de nuestra experiencia pasajera, irrepetible, produciendo en el espectador lo que Benjamin llama "efectos de shock":

Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amobladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras.²³

²³ Benjamin, Walter, *op. cit.* p.



Es en el cine donde la experiencia estética propia de una época signada por la reproducción técnica se aproxima cada vez más a lo que el filósofo alemán llamó "percepción distraída": una percepción que es propia del colectivo de gente, de la masa que, valiéndose ya no del recogimiento que posibilita la inmersión contemplativa en el objeto artístico, sumerge la obra en sí misma. El "efecto de shock", propio de la recepción de este nuevo arte se corresponde con la familiarización a los peligros a los que están expuestos los individuos en su existencia diaria en el ámbito de la gran ciudad. Benjamin sostiene que, así como el cine modifica nuestra percepción de las cosas, en el plano de nuestra existencia privada experimentamos modificaciones semejantes que tienen que ver con la percepción a escala histórica de las amenazas de destrucción a la que nos hemos habituado.

Como ya apuntamos en líneas precedentes, si bien se liquida el aura en las nuevas producciones artísticas, no por ello se anula la experiencia irrepetible en la época de la reproductibilidad técnica. Lo que ocurre es que la experiencia ya no se liga con la tradición sino que se transforma progresivamente en una experiencia sensible y pasajera que amplía y modifica el mundo perceptivo de los hombres; asimismo, esta experiencia pasajera libera el hecho



artístico de su existencia parasitaria en un ritual. Esta era al menos la esperanza de Benjamin.

2.3.2. Crítica benjaminiana a la verdad de Kant

Otro aspecto fundamental en la elaboración de su teoría de la experiencia es la crítica que hace a Kant en lo que a la Verdad se refiere. Ya vimos que para Kant la verdad está vinculada a la conciencia trascendental, depende de los apriori racionales que constituyen la posibilidad misma del conocimiento -lo que hace inoperante la experiencia puramente empírica-. El concepto benjaminiano de verdad, en cambio, implica la necesidad de integrar al conocimiento científico la experiencia de lo en sí. De este modo,

La experiencia empírica, pasajera e irrepetible que Benjamin elabora y se propone consolidar... es lo que permite ahora observar una noción de verdad que no sea ya mera representación en la conciencia trascendental, sino que esté unida a la realidad

²⁴

Si revisamos el fragmento citado, resulta interesante

²⁴ Fernández Martorell, Concha. *Op. cit.*: p. 47.



notar que la revaloración de la experiencia pasajera, irrepetible, implica, entre otras cosas, el cuestionamiento del estatuto referencial del lenguaje en la modernidad. Asimismo, los actos repetibles, mecanizados, que por entonces iban ganando terreno a lo irrepetible, son desenmascarados por Benjamin junto a las grandes contradicciones de una época fragmentaria, caótica, donde el proyecto moderno iba desmoronándose en medio de las amenazas de guerra y la constitución del fascismo alemán ²⁵.

Es importante anotar también que varios aspectos del pensamiento de Benjamin con respecto a las condiciones de existencia en el mundo moderno de la reproductibilidad técnica, parten del legado de las vanguardias artísticas (en especial la surrealista). Por ejemplo, de las vanguardias tomó Benjamin conceptos básicos como el de montaje ²⁶. Sin embargo, no profundizaremos más sobre este punto. Lo que haremos a continuación será más bien sintetizar, a partir de lo que hemos visto, una concepción de experiencia en relación con el individuo y la imaginación, en el más amplio

²⁵ Sobre este punto, se puede consultar el excelente trabajo de Jaramillo Vélez, Rubén. "Sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin". En: Varios. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura: una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza/Goethe Institut, 1993; pp. 71-81.

²⁶ Sobre la relación entre el pensamiento de Benjamin y las vanguardias artísticas, ver Bürger, Peter. *Op.cit.*



contexto de la modernidad.

2.4. Resumen

En lo que sigue de nuestro trabajo entenderemos por *experiencia* -salvo aclaración explícita- a la experiencia irrepetible, pasajera de los individuos. Esta idea de experiencia fue entrevista por los románticos frente a los embates de la racionalidad amenazante de la modernidad; fue retomada y reelaborada en nuestro siglo por Walter Benjamin.

La experiencia irrepetible permite el triunfo de la subjetividad y de la imaginación por sobre los hechos repetibles. En este sentido diferenciamos *experiencia* de la experiencia científica, acumulativa, basada en los principios de causalidad y experimentación.

Un hecho que caracteriza la experiencia, tal y como la entenderemos aquí, es la revaloración y la importancia que otorga a la imaginación infantil, considerada por el pensamiento adulto como una época de simpática necesidad.

Otro aspecto fundamental es que la idea de *experiencia*



dentro del pensamiento de Benjamin se constituye en dos momentos: la experiencia aurática, por un lado, liga al individuo con la tradición y con la historia, está ligada con el aura de los objetos. En el terreno artístico, la recepción aurática requería de un receptor culto, que conociera los códigos instaurados por la tradición, sometiéndose al hecho artístico en una actitud de recogimiento. Este receptor experimenta una experiencia de comunicación con el mundo, en un plano espiritual donde se pone en contacto con un mundo de bienestar, de realización de sus aspiraciones, pero aceptando al mismo tiempo la imposibilidad de la realización material de esa experiencia.

En un segundo momento de sus reflexiones, sobre todo en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin habla de una experiencia distinta que se desarrolla en el mundo moderno. Esta experiencia se relaciona con un tipo de recepción modificada por la propia tecnología, que desarrolla individuos que experimentan efectos de shock producto de experiencias rápidas, violentas. Este nuevo tipo de experiencia se relaciona con la agitación propia de las ciudades modernas. Aquí, el aura de los objetos es triturada y en su destrucción libera la experiencia, la misma que produce en el receptor una experiencia de deleite, de disfrute. En el plano artístico, este "efecto de shock" no



supone una experiencia que se vacíe de contenido y se banalice. En el mundo de la reproducción técnica, el misterio del arte tradicional que ligaba individuo con tradición e historia estalla con el aura, pero sólo para ser revelado, transmitido, no para desaparecer.

Consideramos que será a partir de esta segunda concepción de experiencia (pasajera, irrepetible, de deleite) que adquirirá sentido la propuesta, que podemos denominar ideológica, en cada uno de los textos de *5 metros de poemas*. En buena cuenta, la resemantización de los valores de una sociedad demasiado tecnologizada, así como el alejamiento de los riesgos de la cosificación, se logrará en este poemario a partir de la progresiva experiencia del yo en la ciudad y gracias al concurso de una imaginación cercana a lo infantil.

3. MODERNIDAD Y EXPERIENCIA EN 5 METROS DE POEMAS: UNA PROPUESTA DE LECTURA

3.1. Primer nivel de lectura: El macropoema

A primera vista, *5 metros de poemas* se presenta como



una tira de papel continuo de 5.85 metros de largo por 23.5 cm. de alto; esta peculiar estructura intenta recrear el misterio de la composición cinematográfica: se trata de una larga cinta de película contada por una voz poética que se dirige a un destinatario sin identificación precisa.

5 metros de poemas está conformado por 21 textos poéticos que se presentan como un largometraje, como una larga sucesión de episodios que, en conjunto, constituyen un macropoema, es decir, una compleja estructuración de textos poéticos en la cual se establece una situación comunicativa básica: una voz poética que tiene conciencia de su escritura tanto como del interlocutor al que se dirige.

Con respecto a lo primero, ya en la dedicatoria hay conciencia, por parte del yo, del carácter escritural de su texto, así como de la naturaleza poemática del mismo: "estos poemas inseguros como mi primer hablar dedico a mi madre".

En cuanto a la conciencia que esta voz tiene de su interlocutor, el primer texto de la serie aparece como una recomendación dirigida a alguien, a un lector o "tú" sin identificación precisa y que, por eso mismo, podría ser cualquiera: "abra el libro como quien pela una fruta". Además, esta recomendación enfatiza la naturaleza escritural



de la obra ("libro"). Sin embargo, lo que más resalta es el hecho de que se dirija a alguien, ofreciéndole ayuda con respecto a un producto que se presenta como novedoso: *5 metros de poemas* se ofrece como un insólito artefacto que necesita ser explicado para su uso conveniente. En este sentido se está rompiendo con la idea tradicional que se tiene sobre un poemario, entendido éste como un objeto estético portador de ciertas características aceptadas como "naturales" o "normales", desde la perspectiva de la tradición literaria.

Por otro lado, esta recomendación implica un reconocimiento y un pedido al interlocutor de participar activamente en la experiencia de realización de la lectura del libro; la voz poética apela no a un interlocutor pasivo, que demuestre una actitud contemplativa, sino a uno que participe activamente y reaccione ante este nuevo tipo de composición. Esta apelación al lector es característica de las obras de arte vanguardistas.

Para Benjamin, el cine es un medio revolucionario donde se produce una conjunción entre arte y ciencia. El cine es un arte novedoso que descompone la realidad para luego montarla según un principio artístico nuevo, pero para eso



necesita del soporte científico correspondiente ²⁷.

De modo análogo, en un primer nivel de acercamiento, 5 metros de poemas se presenta como un artefacto (literario) novedoso: un conjunto de episodios montados siguiendo o simulando el principio de construcción cinematográfico. Este montaje de textos es reconocible gracias a las diferentes fechas que figuran en el extremo inferior derecho de cada uno de los poemas de la serie: 1923 y 1925. Las fechas en el poemario sirven además para romper la ilusión de unidad de las obras de arte; de este modo, ceden paso a un proceso de composición novedosa que posibilita el libre juego de registros temporales distintos.

Por otro lado, el poemario en su conjunto alude a referentes conocidos por todos nosotros: nombres de estrellas cinematográficas (Rodolfo Valentino), productos modernos (ascensor, tren, teléfono, trasatlántico) y ciudades portuarias que conviven y se entremezclan con elementos campestres o de la naturaleza (flor, campo, aldeanita, brisa, pétalos). No hay alusiones a elementos o nombres antiguos, o a referentes propios de una tradición específica, sea ésta literaria, social o cultural. Conviven y se amalgaman signos y nombres de todos los días, objetos

²⁷ Fernández Gijón, Eduardo. *Op. cit.*, p. 10.



ciudadinos y campestres, estrellas de celuloide y multiplicidad de paisajes que, gracias a un principio compositivo nuevo asociado a un imaginario infantil, adquieren un sentido también nuevo, y en algunos casos francamente insólito. Creemos que esto ha llevado a lecturas apresuradas y a malas interpretaciones por parte de la crítica, que ha visto en este poemario una asunción ingenua y una manifiesta fascinación por los productos del progreso tecnológico de la modernidad. Sin embargo, no existe una sola frase que hable de un culto a las máquinas o a los productos de la modernización. Una rápida revisión de los títulos y de las temáticas a las que remiten o la situación comunicativa a que hacen referencia nos puede llevar a comprobar lo que decimos.

3.1.1. Los títulos de la serie

3.1.1.1. Serie de 1923

"Aldeanita" es el título que abre la serie de 1923. Como sustantivo, remite a una figura de naturaleza femenina; una aldeanita es una mujer del campo. Este primer título no se conecta, por tanto, con referentes ciudadanos sino campestres.



"Cuarto de los espejos" es el segundo título de la serie. Un cuarto es una habitación, un lugar cerrado que puede transmitir tanto una idea de opresión como de cobijo, dependiendo del contexto. Un espejo es el objeto ante el cual nos observamos para ver reproducida nuestra imagen. "Espejos", en plural, darían como resultado una serie de imágenes repetidas de nosotros mismos. Un cuarto de los espejos sería así el lugar cerrado donde se multiplicarían imágenes repetidas y sucesivas de personas o de objetos (¿alusión a la cosificación?).

"Poema del manicomio" es el tercer título de la serie de 1923. Un poema es básicamente una composición literaria breve, si se le compara con otro tipo de textos; comúnmente se estructura en versos. Manicomio es un espacio físico donde van a rehabilitarse las personas que padecen anomalías en su salud mental; pero un manicomio es también el lugar donde son recluidas las personas totalmente locas: es el espacio asignado a este tipo de gente por la sociedad. Hace alusión a un espacio de reclusión.

"Réclam" es el último poema de la serie de 1923. En el mundo cinematográfico, el réclam es la propaganda ubicada entre un corto inicial y el largometraje propiamente dicho. Es un galicismo que remite al mundo moderno del celuloide,



pero notemos que en el título no hay ningún adjetivo que denote admiración y que acompañe, modifique o nos hable de una conciencia fascinada con respecto a este arte moderno.

El "intermedio", ubicado entre los poemas de la serie de 1923 y los correspondientes a la serie de 1925 reproduce el intermedio en las funciones de cine entre el corto inicial y el largometraje. Como término hace alusión a un lugar de tránsito, a un punto medio, a una pausa.

3.1.1.2. Los títulos de la serie de 1925

"Compañera" es el primer título de la serie de 1925. Una compañera es un ser de naturaleza femenina que se constituye en emblema de amistad, de compañía. Yendo un poco más allá, una compañera puede ser una mujer con la que se comparte vínculos bastante estrechos de intimidad.

"Poema del mar y de ella". Si nos detenemos a observar cada palabra de este título, un poema, como en el caso de "Poema del manicomio" es una composición literaria más o menos breve; "mar" remite a la inmensidad oceánica, a la naturaleza acuosa de nuestro planeta. "Ella" hace alusión,



por su parte, a una figura femenina. "Poema del mar y de ella" se yergue entonces como un homenaje tanto a la inmensidad marítima como a un ser sin identificación precisa, pero de naturaleza femenina.

"Film de los paisajes". Este título remite, como en el caso de "Réclam", al referente cinematográfico. Un film es una película, mientras que un paisaje por lo general está constituido por una sucesión de elementos distribuidos en un espacio grande o medianamente grande que se aprecia a golpe de vista. El paisaje puede ser de varia naturaleza, puede remitir al mundo campestre o al ciudadano.

"Jardín". Un jardín es un espacio libre donde se cultiva hierba e incluso flores. Generalmente se ubican a la entrada de las casas, suelen ser artificiales, hechos por la mano del hombre.

"Mar". Como dijimos en "Poema del mar y de ella", mar es un término que remite a la inmensidad oceánica terrestre. Es bastante antigua la fascinación que el paisaje marítimo ha despertado en el género humano, a tal punto que uno de los arquetipos que definen nuestra conducta o nuestra conformación como especie tiene que ver con este importante componente de la naturaleza.



"Poema". Esta vez, el título remite simple y llanamente a ese conocido tipo de composición poética que por lo general se escribe en versos sucesivos y que reclama una lectura lineal.

"Obsequio". Un obsequio es un regalo, una ofrenda de alguien hacia otro ser como señal de respeto, de cariño o gratitud.

"New York". Es la primera vez en la serie donde un título hace alusión a una cosmópolis moderna, de notable frenetismo. Aún hoy, la norteamericana New York es un verdadero paradigma de ciudad moderna, de rascacielos y vida agitada. Sin embargo, es importante anotar que el título del poema sólo hace alusión a la ciudad, pero no hay un adjetivo ni un término de otra naturaleza que nos hable de un culto, de un homenaje a esta inmensa urbe.

"Puerto". Un puerto es un embarcadero, un lugar exclusivamente destinado al atraque de los barcos que navegan entre un punto y otro del planeta. Hace alusión, por lo tanto, a un espacio físico marítimo de tránsito, de partida o de llegada.

"Comedor". Este término remite a un lugar muy



importante en la vida de los hombres. Toda familia reserva un ambiente en su casa destinado a la ingesta de alimentos. Pero el comedor no es sólo el lugar donde una familia consume alimentos, es también un sitio privilegiado donde se estrechan vínculos fraternales, el recinto donde se comunican padres e hijos, hermanos y hermanas, abuelos y nietos.

En otro ámbito, un comedor puede ser también un extenso establecimiento donde personas de variada procedencia acuden a alimentarse.

"Amberes". Como en el caso de "New York", Amberes hace alusión a una cosmópolis moderna. Amberes, ciudad europea de vida agitada tampoco es acompañada, en el título del poema, por otro término, un adjetivo por ejemplo, que ponga de manifiesto algún grado de fascinación o un culto por ella.

"Madre". Este título remite a una figura femenina que ancestralmente ha ocupado un sitio de honor en la poesía: la progenitora. Como en el poema anterior, el sustantivo no está acompañado por algún adjetivo o epíteto que modifique su sentido.

"Campo". Con este título nos conectamos nuevamente con



el ámbito campestre. Un campo es, por lo general, un amplio espacio abierto pero poblado de vegetación. Remite además a un componente de naturaleza visual: el paisaje campestre.

"Poema al lado del sueño". Como ya dijimos, un poema es una composición literaria generalmente breve, si nos remitimos a otros tipos de composición literaria. Como frase, "poema al lado del sueño" denota cercanía, pero no sumergimiento, en la mítica región de los sueños. Esta no inmersión invita a pensar en la vigilia, en alucinaciones que ocurren en nuestra mente durante ese particular momento en el que se pasa de la conciencia al estado inconciente del sueño.

"Biografía". Si bien no figura con fecha, este brevísimo texto se constituye en una suerte de epílogo del poemario. Una biografía se puede definir como el relato de una vida; hace alusión a un ser, a una persona que por sus méritos singulares o por sus extraordinarias hazañas (sean estas buenas o malas) han merecido que los hechos de su vida sean escritos y contados a los demás.

3.1.1.3. Conclusiones



Después de un breve recuento por los diferentes títulos de la serie, estamos en condiciones de extraer una serie de valiosas conclusiones:

PRIMERO. Ninguno de los títulos se constituye en alabanza de las ciudades modernas. Las alusiones a New York y Amberes no van acompañadas de adjetivos que modifiquen el sentido de los títulos o que remitan a un estado de fascinación ante esas urbes modernas.

SEGUNDO. Ningún título se refiere a maquinarias modernas o a objetos que nos hablen de un apego por estos productos del progreso tecnológico.

Para ilustrar mejor esta idea, remitámonos, a manera de breve ejemplo, a otro poeta de esos años: Juan Parra del Riego. Este autor, uno de los introductores del futurismo en el Perú, sí demuestra en varios poemas una explícita fascinación por los productos tecnológicos modernos. Citemos el título de uno sólo de ellos para graficar nuestra afirmación: "Oda al jet".

Una oda es una composición poética con características definidas, se trata de un canto celebratorio dedicado a una imagen, a un ser o un objeto que se asumen como cubiertos de



bondades. Un jet es un superavión producto del más alto nivel de tecnología, que supera la velocidad de los simples aviones comerciales. Una oda al jet sería, en este contexto, un canto celebratorio a un aparato moderno caracterizado por su alto nivel de tecnología.

TERCERO. En los títulos de la serie abundan las referencias a figuras de naturaleza femenina: madre, ella, compañera, aldeanita. Estas referencias nos hablan ya de la importancia que el elemento femenino va a constituir en esta obra.

CUARTO. Así como abundan las referencias a figuras femeninas, no es infrecuente encontrar en los títulos alusiones a figuras pertenecientes al ámbito de la naturaleza: campo, mar, etc.; asimismo, existen menciones al mundo del celuloide.

QUINTO. en general, debemos decir que las referencias a los elementos del campo y la ciudad están repartidos, pero en uno y otro caso sería exagerado decir que los títulos hacen alusión a una fascinación, a un culto identificable por alguna de estas dos instancias.



3.1.1.4. 5 metros de poemas y el referente cinematográfico

A partir de las conclusiones anteriores sobre los títulos de la serie, quisiéramos ahora avanzar algo más en el análisis de la obra.

Líneas arriba dijimos que en *5 metros de poemas* se plantea una estrategia compositiva que busca entablar una apertura al vínculo comunicativo con los interlocutores. Hacer alusión a elementos o referentes conocidos por todos permite ubicar a cualquier lector en condición de experto que reacciona favorablemente en la construcción de sentido de aquello que lee. Expliquémonos mejor.

Benjamin dice que el cine es un arte que llega a impregnar enteramente la vida de cada cual con una fuerza infinitamente mayor que en cualquier época del pasado ²⁹. Al ser un arte hecho para la reproducción llega a un colectivo de espectadores y origina en éstos un sentido de consenso con respecto a lo que observan; el uso de referentes conocidos por todos hace que el público se sumerja como experto en la configuración de sentido de la obra. Por ejemplo, todos los espectadores reaccionan como expertos.

²⁹ *Ibidem*, p. 157.



dando una opinión. ante una película de Charles Chaplin: esto no ocurriría si se coloca a este mismo público ante una obra de Picasso o Juan Gris. Antiguamente, la contemplación y el carácter de culto de las obras de arte reclamaban el previo conocimiento y preparación de unos cuantos elegidos que podían sumergirse en la obra para su goce estético: la obra artística poseía un misterio, una carácter sacral que lo alejaba del común de la gente. Con el cine, en cambio, el arte llega a un colectivo anónimo, a un gran número de espectadores que se colocan en situación de expertos, reaccionando favorablemente ante ciertas obras, en razón de que éstas pertenecen a un arte hecho para la contemplación masiva. De modo similar, los referentes conocidos en *5 metros de poemas* logran producir en los lectores un sentido de consenso ante aquello que leen, haciéndolos reaccionar como expertos y alentándolos en la construcción de sentido.

La idea estética de las obras auráticas, inmersas en un ritual parasitario, sacro, reclamaba la contemplación y el sumergimiento de los lectores (pocos) para lograr el goce estético. En cambio, el efecto de shock, de experiencia de disfrute que produce el cine, arte no aurático, hecho para la reproducción, supone una ruptura revolucionaria con respecto a la tradición. El shock sustituye la experiencia estética por una percepción distraída, subliminal, "táctil"



29. Expliquemos mejor último.

En *5 metros de poemas*, la percepción del lector se presenta como percepción distraída, que no va al encuentro de la obra de arte según los conceptos heredados de la tradición, sino que se construye exponiéndose al choque inmediato y pasajero de significaciones fragmentarias de una pluralidad de discursos: cine, productos de la modernidad, campo, se construyen e integran como fragmentos que en el macropoema adquieren sentidos nuevos; ésto origina en el lector un goce distraído, pero que tiene la misma dimensión y dignidad que una experiencia estética tradicional. Es decir, el goce distraído del lector no supone en definitiva una experiencia que se vacíe de contenido y se banalice. Es importante recordar que para Benjamin la desintegración del aura no impedía preservar el contenido de experiencia que ésta tenía en la obra de arte tradicional. En el mundo de la reproducción técnica, el misterio de la obra de arte estalla con el aura, pero sólo para ser revelado, transmitido, no para desaparecer³⁰.

De modo análogo, en *5 metros de poemas* la experiencia de lectura busca generalizarse, extenderse a partir de su

²⁹ *Ibidem*, p. 161.

³⁰ *Ibidem*, p. 171.



referente cinematográfico a un amplio grupo de lectores que reaccionen favorablemente ante este nuevo producto que se ofrece; este poemario, desde su particular estrategia compositiva en un macropoema necesita, para su lectura, la participación activa de un lector que se vea comprometido en la construcción de sentido de aquello que lee. El lector se dispersa en la lectura de esta obra: contempla los grandes poemas, lee y observa figuras, paisajes creados a partir de un uso constante de metáforas e imágenes montadas; el lector no se recoge en la contemplación de los poemas sino que observa y activamente juega, construye sentidos en su mente gracias a los lazos comunicativos y a las posibilidades plurisignificativas que se abren ante él.

3.2. Segundo nivel de lectura: los episodios de la serie

La estrategia compositiva de *5 metros de poemas*, el misterio de su composición, implica, como ya dijimos, una doble lectura de la obra. En un primer nivel, todo el poemario se constituye en un macropoema, en un peculiar artefacto literario donde, siguiendo la línea de composición fílmica, una voz poética, conciente de la naturaleza



escritural del texto, se dirige a un interlocutor sin identificación precisa. En este sentido, todo el poemario se puede asumir como una larga cinta de película hablada o contada. La estrategia compositiva en este primer nivel de lectura reclama de los lectores una actitud abierta, una conciencia de encontrarse ante un "artefacto" que guarda estrecha relación con el arte cinematográfico. La conciencia del macropoema como una larga película contada, va a regir, de principio a fin, cualquier lectura de la obra. Sin embargo, la estrategia compositiva de este libro plantea la realización, en simultáneo, de un segundo nivel de lectura que interactúa con el primero y le termina de otorgar coherencia como propuesta estética. Expliquémonos mejor.

El macropoema se asume como una larga película contada, pero esta película a su vez se construye a partir de poemas que pueden catalogarse como pequeños episodios en serie. Estos poemas, siguiendo la estrategia compositiva del conjunto, requieren de una lectura que prosiga el hilo horizontal de la larga página montada por una sola de las caras del poemario. Es decir, el conjunto de episodios que configuran la película a la que hacemos referencia son poemas que se arman y entrelazan siguiendo un patrón compositivo que a su vez tiene su punto culminante, de convergencia, en el macropoema.



Como ya vimos, este macropoema se caracteriza por una doble conciencia que atraviesa a la voz poética de parte a parte: por un lado está la conciencia de la naturaleza escritural del texto; por otro lado, está la conciencia de su interlocutor, a quien se dirige estableciendo lazos comunicativos, solicitando, a partir de la peculiar disposición del libro, una participación activa para poder realizar la búsqueda de sentido de la serie. Por ejemplo, el intermedio de 10 minutos, plantea una situación que reclama una reacción del lector: detenerse y respetar los 10 minutos, como se haría ante una pantalla cinematográfica, o avanzar en la lectura sin respetar esta indicación, al asumir que se estaría presentando como simple juego de una peculiar composición poética.

Paralelamente, se realiza un segundo nivel de lectura que compete a cada uno de los poemas por separado. No obstante, este segundo nivel plantea un tipo de lectura sucesiva, la misma que se realiza de izquierda a derecha, a la manera de una película cuyo proyección va corriendo ante nuestros ojos. Si bien cada poema de la serie plantea una situación comunicativa imaginaria donde el yo se dirige a un interlocutor definido: una amada, una madre, un colectivo de individuos, etc., todos los poemas convergen en un tema general que involucra al macropoema en su conjunto.



En este sentido nuestra hipótesis es que los episodios de la serie muestran, progresivamente y a partir de un plano de carencia inicial, el rescate y la valoración, por parte de un yo que aparece casi siempre como actor y voz lírica, de una experiencia de disfrute en el mundo moderno. Es gracias a un imaginario cercano a lo infantil como los diversos elementos de la ciudad y el campo se van a fusionar produciendo un todo nuevo, que, gracias a la estrategia compositiva del poemario, será mayor que la suma de sus partes. Para lograr plenamente esta transformación, el yo recurrirá a dos poderosos interlocutores dotados de virtudes y atributos ideales: la amada y la madre. En el caso de la amada, ésta actuará a la manera de una musa que inspirará en el yo todo el despliegue de sus posibilidades poéticas, permitiéndole el tránsito efectivo por un espacio urbano que se le presenta deseable, pero que al mismo tiempo contiene peligros como la cosificación anuladora de las experiencias de disfrute. En cuanto a la madre, ésta actuará imaginariamente como una instancia protectora para el yo, estimulando en él la asunción de un rico imaginario infantil que buscará oponerse a la fría y grave racionalidad del adulto; esta estrategia resultará efectiva y útil, por cuanto permitirá al yo lograr plenamente su proyecto resemantizador en el ámbito de la gran ciudad. En las páginas siguientes nos proponemos demostrar nuestra



propuesta de lectura.

Antes, queremos hacer una aclaración importante: la lectura de los poemas la hemos realizado, acorde con nuestra propuesta, siguiendo el orden de composición que va de izquierda a derecha; sin embargo, por comodidad expositiva y para mostrar mejor el resultado de nuestra investigación, en algunos de los apartados siguientes hemos juntado poemas que no se ubican necesariamente uno detrás del otro, pero que debido a su temática similar encajan dentro de un análisis en conjunto.



3.2.1. Valoración de la experiencia en "Aldeanita" y "Reclam"

"Aldeanita" es el poema que abre la serie de 1923. Aquí el yo se manifiesta no sólo como una voz poética sino también como uno de los dos actores líricos de la situación comunicativa imaginaria. En este texto se produce tanto una apelación como una evocación a una figura de naturaleza femenina y campestre: la aldeanita; este tú lírico se define desde el propio título del poema. En la situación comunicativa apelativa de "Aldeanita" se comienza con un



ofrecimiento que es deseo de unión por parte del yo, a la apreciada figura de su interlocutor femenino:

Aldeanita de seda

ataré mi corazón
como una cinta a tus trenzas

Como sucede en los otros poemas de la serie, en "Aldeanita", esta situación comunicativa se hace efectiva gracias a su apoyo en un amplio número de figuras retóricas que permiten la producción de sentido: este ropaje lingüístico o metáboles (para usar la terminología del grupo Mi³¹), transgreden con su presencia en el poema la relación normal, transparente, entre concepto y cosa significada, obligándonos a completar, como lectores, el sentido de aquello que leemos. En el primer momento del poema, dijimos que el yo se aproxima a un interlocutor de naturaleza rural, provinciana: la aldeanita. Este acercamiento denota, por lo menos, cierta familiaridad del yo con respecto a elementos del campo. Así, la metáfora inicial, "aldeanita de seda", nos muestra los rasgos constitutivos del interlocutor del yo (la tersura y la amabilidad); es a este interlocutor a quien el yo dirigirá su invocación, a través de un recurso metonímico: "ataré mi corazón/como una cinta a tus trenzas"

³¹ Grupo Mi. *Retórica general*, p. 91 y sgtes.



(metonimia *du physique* donde "corazón" reemplaza a "sentimiento").

La invocación del yo, revestida de un ofrecimiento concreto adquiere sentido en los cuatro versos siguientes: se intenta en ellos valorar la singularidad de una experiencia notable vivida con la aldeanita:

Porque en una mañanita de cartón

(a este bueno aventurero de emociones)

Le diste el vaso de agua de tu cuerpo
y los dos reales de tus ojos nuevos

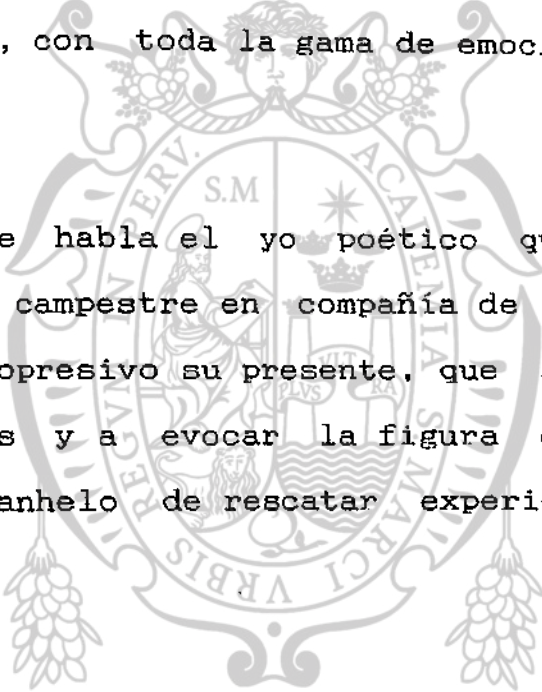
En este segundo momento del poema, se hace evidente que el ofrecimiento del yo se produce sobre todo como un anhelo de cercanía; el yo rinde homenaje a un personaje bondadoso, ubicado en el pasado y reactualizado a partir de un presente que connota carencia: el yo, el "bueno aventurero de emociones", rescata el valor de una experiencia sentimental pasada con la aldeanita, que, como leemos en la metáfora del penúltimo verso, tiene la virtud de refrescarlo con su cuerpo, así como puede refrescar a un individuo un vaso con agua.

Destaquemos que si un deseo por rescatar experiencias



pasadas se instaure en un aventurero (es decir, alguien que siempre está a la espera de vivir situaciones nuevas) es porque hay alguna circunstancia actual que lo ha detenido y lo hace reflexionar en las ventajas del pasado. Paradójicamente, ese yo que ha gozado y que celebra la experiencia de un cuerpo, a la vez que valora las emociones pasadas no hace (como podría esperarse de un aventurero) alusión al futuro, con toda la gama de emociones que podría esperarle en él.

¿Desde dónde habla el yo poético que añora de tal manera un pasado campestre en compañía de la "aldeanita de seda"? ¿Resulta opresivo su presente, que se ve precisado a ofrecer homenajes y a evocar la figura de un tú lírico ausente, en un anhelo de rescatar experiencias valiosas, pero ya vividas?



3.2.1.1. "Réclam"

El título "Réclam", como figura léxica, es un extranjerismo que proviene del mundo del celuloide; un "réclam" es la propaganda que se programa entre un corto inicial y el largometraje propiamente dicho durante las



proyecciones cinematográficas.

Con respecto a la situación comunicativa que se presenta en el poema, si en "Aldeanita" se rescata el valor de una experiencia vivida en el pasado, en "Réclam" se nos muestra la naturaleza inicial de la incursión del yo por la ciudad. Este poema está escrito a partir de un impersonal "se"; es decir, en ningún momento el hablante lírico se manifiesta como un actor, como un experimentador de situaciones o sensaciones que lo hagan partícipe de los acontecimientos de la gran ciudad: Él se presenta apenas como una voz, como un hablante descriptor de los acontecimientos en la vida agitada y plástica de la urbe:

Hoy la luna está de compras

Desde un tranvía
el sol como un pasajero
lee la ciudad

las esquinas
adelgazan a los viandantes

y el viento empuja
los coches de alquiler

se bota programas de la luna
(S e d a r á l a t i e r r a)

Walter Benjamin señala que la experiencia en la



modernidad es pasajera y está expuesta al efecto de shock, merced a los logros científicos que permiten alcanzar regiones nunca antes vistas por el ojo humano (dispersión contemplativa que impide el recogimiento). Para el filósofo alemán, la vida moderna se presenta como fragmentos, como elementos dispersos pero que con la participación de un ojo activo, crítico, pueden alcanzar sentido para su integración en el presente. En este aspecto, "Réclam" es un poema que se estructura a partir de múltiples elementos, pertenecientes a la esfera urbana pero complementados con elementos de la naturaleza: ascensor, álbums, perfumes, películas deportivas y bocinas, por un lado; luna, sol, brisa, etc., por el otro. Es en última instancia el ojo sagaz del yo quien amolda los elementos para su reconstrucción en un todo nuevo, hecho con fragmentos de la realidad.

Sin embargo, debemos anotar que, en este poema, los elementos urbanos tienen poder y supremacía sobre los elementos de la naturaleza ("el policeman domestica la brisa"). Incluso el arte de la poesía, así como sus cultores los poetas, se constituyen a partir de elementos de fabricación industrial o son ellos mismos productos que se venden en serie (sirve como ejemplo este verso de naturaleza metonímica: "Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwod", o también esta otra imagen: "un



ascensor/compró para la luna 5 metros de poemas").

Esta primera incursión por la ciudad nos muestra a un yo poético que no puede participar como actor lírico activo y experimentar con los elementos de la vida cosmopolita: él es apenas un observador que describe los elementos de un ambiente básicamente urbano. En "Réclam", a diferencia de "Aldeanita", el yo no mantiene (¿ha perdido?) contacto con un interlocutor, con un tú lírico; en realidad, no puede decirse que el yo de "Réclam" tenga un interlocutor definido.

Esta situación de impersonalidad, o de pérdida -si lo relacionamos con "Aldeanita"-, por la que atraviesa nos lleva a preguntarnos nuevamente sobre la naturaleza de su situación actual: ¿es opresivo el entorno que rodea al yo poético? ¿Es difícil o imposible para él experimentar sensaciones nuevas en el ámbito de la gran ciudad? ¿Cuáles son los límites del espacio por el que transita este "aventurero de emociones"?

Creemos que los poemas 2 y 3 de la serie de 1923, nos pueden dar algunas claves al respecto.



3.2.2. "Cuarto de los espejos" y "Poema del manicomio": Espejos refractarios de la modernidad

En un polémico artículo titulado "Máquinas y palabras"³², complementario de otro suyo aparecido en 1982³³. Mirko Lauer aborda el proceso socio cultural de nuestra vanguardia literaria y dice:

La experiencia peruana tuvo más que ver con el lápiz aldeano que con el rascacielos. El divorcio entre vanguardismo y ciencia en la sociedad peruana es evidente, como lo es la exclusiva fascinación con el escaparate de la tecnología antes que con las bases de la tecnología misma.³⁴

En realidad, estas afirmaciones esconden un conflicto mayor: la relación entre vanguardia, modernidad y modernización en nuestro país. Para Lauer, la confusión entre los vanguardistas no puede ser más evidente: creyendo ser los introductores de un arte nuevo terminaron convirtiéndose en un "pararrayos cultural de lo desconocido"; en su deseo por acelerar los cambios que

³² Lauer, Mirko. "Máquinas y palabras". En: *Márgenes*, N° 12.

³³ Lauer, Mirko. "La poesía vanguardista en el Perú". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 15.

³⁴ Lauer, Mirko. "Máquinas y palabras". *Op. cit.*; p. 103.



alejaron el fantasma del colonialismo en aras de nuestra cabal inserción en la modernidad, los vanguardistas sirvieron como tontos útiles al creciente capital internacional; en su ingenua fe por las máquinas, en su culto servil a las apariencias de la modernidad, se convirtieron ellos mismos en apariencias que no duraron más allá de sus experimentaciones formales.

Antonio Cornejo Polar³⁵, por su parte, se muestra más moderado que Lauer y rescata los esfuerzos de un vasto número de escritores vanguardistas por alcanzar la modernidad. Entre éstos destaca a los miembros del grupo Orkopata (Puno) y a los del grupo Norte (Trujillo), ambos

empeñados en asumir la modernidad, aunque les haya llegado tergiversada por la irrefutable distorsión del imperialismo, y [empeñados en] reafirmar el sentido nacional, inclusive indígena, que define desde su experiencia cotidiana hasta su proyecto cultural.³⁶

A la vez que reconoce el esfuerzo de estos escritores, Cornejo alude también a aquéllos pocos que prefirieron escapar de la opresiva ambivalencia entre modernidad y

³⁵ Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*, p. 146.

³⁶ *Ibidem*, pp. 146-147.



tradicción nacional, ya sea renunciando a la modernidad (como López Albújar) o al revés, "desatendiéndose de intenciones y preocupaciones nacionalistas (dentro de una línea que podría comenzar con Eguren y tener su máxima representación en los poetas de 'la otra margen')"³⁷

Por poetas de la otra margen Cornejo se refiere a varios de aquellos a los que Mirko Lauer, coincidentemente, acusa en sus artículos de "ingenuos": César Moro, Martín Adán y, por supuesto, Carlos Oquendo de Amat, por citar sólo tres nombres³⁸.

Volviendo a *5 metros de poemas*, en los dos textos a los que nos hemos referido hasta ahora, sobre todo en "Réclam", hemos visto que el hablante lírico no participa activamente sino apenas como un observador, como un descriptor de la vida agitada de la ciudad. En esta circunstancia, y a pesar del rol pasivo que asume, este hablante muestra sin embargo la voluntad de rearmar, a partir de los elementos y productos urbanos, un entorno tamizado por su visión imaginativa; esto le permite echar una mirada nueva a los elementos cotidianos de la realidad citadina.

³⁷ *Ibidem*, p. 147.

³⁸ Incluso, para referirse a ellos, Cornejo toma el nombre de una antología preparada por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo: *Vuelta a la otra margen*.

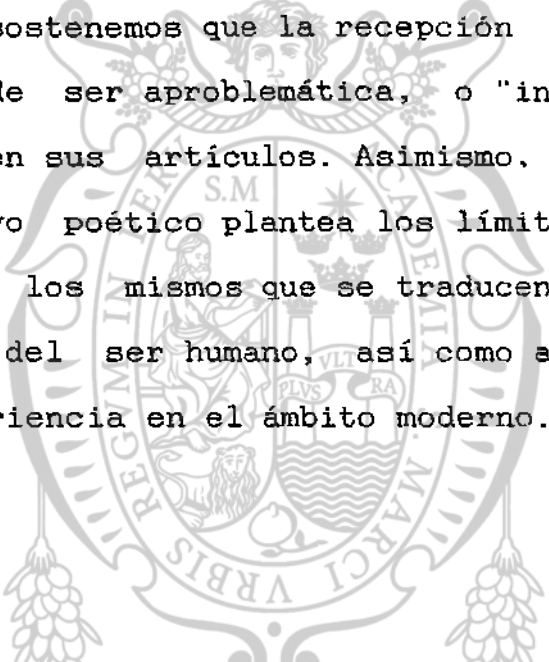


Sin embargo, esta reelaboración de la realidad no implica, desde nuestra perspectiva, una inocente admiración por los productos de la modernidad. Una primera lectura basada en los títulos de los poemas nos permitió ver, páginas atrás, que ninguno de ellos deja traslucir una mirada ingenua o fascinada por la vida moderna de las máquinas. ¿Hasta qué punto, pues, se puede considerar a *5 metros de poemas* como un libro que asimila, sin procesarlo, una fascinación por las máquinas y los objetos de la modernidad? Esa es una primera pregunta que nace directamente de nuestra conversación con la crítica. Pero hay otra.

Ya hemos visto en "Aldeanita" la revaloración de la experiencia pasada; esto permite al yo recurrir a la imaginación a partir de la cual puede echar una mirada nueva sobre los diversos objetos y elementos urbanos; dijimos también que la recurrencia al pasado se produce en el yo a partir de un estado de necesidad, de una carencia que lo lleva a revalorar experiencias anteriores, y nos hicimos una pregunta: ¿es opresivo el presente del yo, que debe recurrir al recuerdo y a un interlocutor ajeno a esa urbe agitada de la que él forma parte no como un protagonista activo, sino como un hablante descriptor únicamente?



Pensamos que los poemas 2 y 3 de la serie de 1923 nos pueden ayudar a responder estas interrogantes. Intentaremos demostrar, por un lado, cómo en ambos poemas la fascinación por los productos de la modernización no es tal, sino que éstos son elementos útiles que permiten al yo mostrar, gracias al recurso de la imaginación que los va reelaborando en un todo nuevo, una situación comunicativa singular. En otras palabras, sostenemos que la recepción de los productos modernos dista de ser aporosa, o "ingenua", como lo plantea Lauer en sus artículos. Asimismo, creemos que en ambos poemas el yo poético plantea los límites y riesgos de la modernización, los mismos que se traducen en el temor a la cosificación del ser humano, así como a la pérdida del valor de la experiencia en el ámbito moderno.



3.2.2.1. Espejos refractarios de la modernización (I)

El primer poema al que haremos alusión es "Cuarto de los espejos", que aquí citamos íntegramente:

En esta media noche
con rejas de aire

se ajitan las manos



¿Dónde estará la puerta? Dónde estará la puerta?
y siempre nos damos de brucees
con los espejos de la vida
con los espejos de la muerte

ETERNA juventud vejez ETERNA

Ser siempre el mismo espejo que le damos la vuelta
se ajitan las manos amarillas
y se pierden las otras manos

y en este todo-nada de espejos
ser de MADERA

y sentir en lo negro

HACHAZOS DE TIEMPO

En "Cuarto de los espejos" se presenta, desde el propio título, una situación comunicativa de opresión. Un cuarto es un espacio cerrado, mientras que la presencia de espejos nos muestra la posibilidad de repetir múltiples visiones de un sólo objeto o elemento.

El hablante lírico en este poema (primera persona del plural) se patentiza además bajo la forma de un actor, puesto que participa activamente de los acontecimientos: no hay, por otro lado, idea de un interlocutor, sino que se produce la estrategia de un yo que se dirige a sí mismo para reflexionar: ésta es la situación comunicativa imaginaria ante la que nos encontramos, el recuerdo y la autorreflexión



del yo que se disfraza bajo un "nosotros": "siempre nos damos de bruces...". Esta situación imaginaria se apoya en la presencia de hipérboles (es decir, exageraciones), de énfasis de significación, así como de antítesis o contradicciones evidentes que nos hablan de una conciencia alucinada y temerosa.

El poema comienza con un aprisionamiento del yo poético en una medianoche que describe "con rejas de aire". Transcurre luego por un deseo angustioso por escapar de esa prisión. Esa angustia se traduce en la repetición de oraciones: "¿Dónde estará la puerta? ¿Dónde estará la puerta?".

Pero el yo se da cuenta de la imposibilidad de tal deseo, ya que la vida se ha convertido para él en un juego opresivo y recurrente donde, hiperbólicamente "siempre nos damos de bruces/con los espejos de la vida/con los espejos de la muerte".

El yo poético alude así a un encierro caracterizado por el tedio y por los actos que se repiten sin cesar ("Ser siempre el mismo espejo que le damos la vuelta").

Los versos siguientes nos dan la clave para comprender



la naturaleza del encierro del yo: ese antitético, contradictorio todo-nada de espejos en el que ha caído lo ha convertido (paradójicamente) en un "ser de MADERA"; es decir: ha dejado de ser un hombre de carne y hueso y se ha transformado en una cosa que siente los hachazos de un tiempo que siempre transcurre igual.

Benjamin sostiene que el riesgo de la experiencia en la modernidad, con la pérdida del aura, es que, lejos de generalizar una experiencia, donde ya la recepción no implique el disfrute de la experiencia liberada de su existencia parasitaria en un ritual, signifique la opresión de los hombres en una experiencia masificada que no coloque a éstos en situación de expertos, sino de entes carentes de voluntad: es la función regresiva del efecto de shock³⁹. Esta misma situación, como un presagio, ocurre en "Cuarto de los espejos". La generalización de experiencias repetidas puede traer consigo la pérdida del valor de una experiencia de disfrute.

El yo recurre además a otras figuras retóricas (estrategia permisible gracias a la libertad formal de la vanguardia) como los metagrafos, que ayudan a potenciar el sentido que hipérboles, paradojas y antítesis producen en el

³⁹ Fernández Gijón, Eduardo. *Op. cit.*, p. 162.



lector. A grandes rasgos, recordemos, los metagrafos consisten en la utilización de los espacios físicos, del blanco de la página, de la disposición tipográfica especial de los poemas, etc., e impresionan al lector en el nivel del espacio discursivo ⁴⁰. Un caso típico de metagrafos lo constituyen los *Caligramas* de Guillaume Apollinaire.

Tenemos buenos ejemplos de metagrafos en "Cuarto de los espejos". Así, destaca el tipo de letras en altas que sobresalen en algunos versos y crean un espacio semántico especial. Estas palabras son ETERNA-ETERNA-MADERA-HACHAZOS DE TIEMPO. Si relacionamos dos veces "eterna" con "madera" y con "hachazos de tiempo" podemos formar una oración: "madera eterna que recibe hachazos del tiempo". Nuevamente nos encontramos con la idea de la cosificación: el yo relaciona madera con un hombre mecanizado, de actos repetibles; es decir, alguien que ha perdido la posibilidad de experimentar situaciones nuevas.

En resumen, "Cuarto de los espejos" es un primer texto donde se nos plantea el problema de la cosificación; aquí un ambiente opresivo amenaza desestabilizar y atrapar el corazón de los hombres, convirtiéndolos en prisioneros que ven transcurrir sus vidas sin cambios, ajenos a nuevas

⁴⁰ Grupo Mi. *Op. cit.*, p. 118.



experiencias. Esta visión parece corresponderse con un tiempo -el de la modernización-, que ha trascendido el control de las personas y ha terminado reduciéndolas a meros engranajes de un sistema sin alma.

3.2.2.2. "Poema del manicomio": Espejos refractarios de la modernización (II)

Una característica de las vanguardias de nuestro siglo ha sido su negativa a aceptar los límites que la tradición impone al arte; de este modo aspiraban a convertirse en un instrumento privilegiado de conocimiento, de crítica para la intervención sobre la realidad⁴¹.

En este sentido, el valor de las vanguardias de nuestro siglo radica en su capacidad para cuestionar su propia condición, problematizando desde dentro de las propias prácticas artísticas su autonomía e intentando devolver el arte a la vida.

Un poema que se asume como crítica de los límites de la modernización y de la cosificación de los individuos, y que

⁴¹ Fernández Gijón, Eduardo. *Op. cit.*, p. 155.



es complementario de "Cuarto de los espejos", es "Poema del manicomio":

Tuve miedo
y me regresé de la locura

Tuve miedo de ser
una rueda
un color
un paso

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón
un botón
más
de
mi camisa de fuerza

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

Al igual que en "Cuarto de los espejos", el yo de "Poema del manicomio" se presenta como solitario actor de la situación imaginaria (del "episodio"). En este texto se parte de un recuerdo, de una reflexión, y se recurre a un amplio número de figuras retóricas para la producción de sentido: paradojas, metonimias, sinécdoques, ausencia de puntuación, ruptura de la disposición lineal y metagrafos, como veremos a continuación.



El hablante y único actor lírico comienza, como sucede en "Aldeanita", reflexionando desde un presente que remite a una acción pasada. En este recuerdo-reflexión se plantea una disyuntiva: permanecer o alejarse de la "locura" (locura es en el poema una metonimia de lugar: es decir, locura remite a lugar de locos: manicomio). Motivado por una fuerte angustia, por un delirio que la discontinua disposición de los versos ayuda a resaltar, el yo opta por alejarse de ella, ya que los riesgos plantean convertirlo en "algo" y no en "alguien". Es decir, aquella "locura" desmesurada le plantea un posible mundo cosificado y ajeno a la experiencia, un mundo donde su corazón (metonimia *du physique* que significa sentimiento) se convierta en un "botón más de su camisa de fuerza" (botón: producto fabricado en serie, pieza minúscula de un entramado mayor).

Nótese al respecto que tal idea es potenciada en el lector por un metagrafo que a partir de la disposición especial de los versos forma una figura humanizada, probablemente la silueta de un individuo sujetado por una camisa de fuerza.

Ahora bien, el término locura, cuya naturaleza no se plantea explícitamente en el poema, suscita ciertamente un problema que quisiéramos abordar: ¿qué significa locura en



"Cuarto de los espejos"?

Raúl Bueno, en su ya mencionada *Poesía hispanoamericana de vanguardia* analiza el poema y llega a la conclusión de que locura se relaciona con poeta y niño, por oposición semántica con el eje cordura-hombre adulto. Es decir, el poema plantearía la decepción del yo por salir de una niñez donde era un loco poeta para entrar en la edad adulta, sería, sin la libertad creadora del don poético ⁴².

Nosotros discrepamos de la lectura de Bueno; las marcas textuales, como hemos visto líneas arriba, plantean una locura que se disuelve en la opresión, así como una niñez marcada por la angustia. Las claves para una mejor comprensión de la locura en "Poema del manicomio" se refuerzan si recurrimos a los otros poemas de la serie, a las abundantes referencias a máquinas y ciudades cosmopolitas modernas, distantes y desconocidas, pero apetecibles por el yo; una locura que es en buena cuenta el ingreso a esa modernización deseada, pero que se sospecha también opresiva, anuladora de experiencias.

Por eso, los dos últimos versos actualizan el presente

⁴² Bueno, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*, pp. 129-131.



temporal de los versos iniciales: el yo ha renunciado a la "locura", y se encuentra, adulto, ante un mundo vacío y sin posibilidades de retorno: la renuncia a la locura, a las máquinas y a ese entorno cosmopolita es tan nocivo como el irresponsable sumergimiento en ella. El uso inmoderado de los privilegios de la modernización puede acarrear la cosificación del ser humano, pero la renuncia a ellos, en cambio, trae consigo la pérdida de una aventura fascinante: la moderna (por eso la paradoja final de unos ojos que visten pantalones largos ante una calle vacía de pasos)

Tanto "Cuarto de los espejos" como "Poema del manicomio", suscitan un detenimiento, un momento de reflexión en el lector que se acerca a ellos: la naturaleza opresiva y delirante que trasuntan rompe con el resto de la serie, pero a la vez la tornan más coherente. No nos parece una casualidad que, apenas un texto después de "Poema del manicomio", se detenga la presentación de episodios y se proponga un intermedio de 10 minutos: esta pausa se convierte en un espacio reflexivo, de modo tal que al comenzar el primer poema de la serie de 1925 seamos testigos de la explosión de la experiencia del yo en el mundo moderno del cual por fin participará activamente, amabilizándolo y reconstruyéndolo a partir de elementos de procedencia dispar.



3.2.3. La explosión de la experiencia y la recuperación del interlocutor en "Compañera" y en "Poema del mar y de ella"

"Compañera" es el poema que abre la serie de 1925. A partir de este texto notamos una diferencia en cuanto a la actitud del hablante frente al entorno que lo rodea. Como sucede en "Aldeanita" y en "Poema del manicomio", este poema se inicia con un recuerdo en el cual se exalta la figura de la amada; este recuerdo se concretiza a partir de un juego de aliteraciones⁴³, donde la repetición constante del sonido "s" potencia cierto grado de confesión, por parte del yo, al recordarnos al ambiente de intimidad que producen los susurros: "Tus dedos sí que sabían peinarse como nadie lo hizo / mejor que los peluqueros expertos de los trasatlánticos".

Pero si hablamos de la semejanza entre el comienzo de este poema y el de "Aldeanita", es importante, por otro lado, hacer notar una diferencia sustancial entre ambos textos: en "Aldeanita" el interlocutor es un ser humano ubicado en la misma condición que el yo, una amada apreciable pero sin atributos especiales; en "Compañera", en

⁴³ Una aliteración se produce como consecuencia del parentesco fonológico entre dos palabras, la cual motiva una relación semántica entre ambas palabras.



cambio. se produce una transformación interesante: el yo se ubica, frente a su interlocutor, en una posición jerárquicamente inferior. de dependencia: "Junto a ti 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".

La metáfora "junto a ti mi deseo es un niño de leche" sugiere la relación de un yo que necesita y se coloca al abrigo de una instancia superior: una amada con atributos de protectora, lo suficientemente conocedora del mundo como para dar consejos al yo y motivarlo ("cuando tú me decías la vida es derecha como un papel de cartas"). A partir de este poema, la relación jerárquica entre el yo y su interlocutor no variará; será precisamente esta "compañera" dotada de virtudes ideales ("tú que llevas prendido un cine en tus mejillas") quien estimulará, como si de una musa moderna se tratara, la imaginación y el don poético del yo, permitiéndole engarzar en un todo nuevo elementos de diversa procedencia y asegurando para él una experiencia de disfrute en su tránsito por la gran ciudad.

Al respecto, recordemos que la experiencia de disfrute es aquella que, según Benjamin, se logra a partir de significaciones diseminadas, propias de una época de



fragmentariedad y eclecticismo, de febril multiplicación de pautas y modelos que no obedecen ya a los mandatos de una tradición cultural. "Compañera", al igual que los otros poemas de la serie, se construye siguiendo un patrón de composición novedosa con un referente artístico propio de la reproductibilidad técnica: el cine: "tú que llevas prendido un cine en la mejilla...por eso y por la magnolia de tu canto/qué pena/la lluvia cae desigual como tu nombre"

En "Poema del mar y de ella", los atributos de la amada (el gran interlocutor del yo en múltiples situaciones comunicativas imaginarias de la serie), hace que el yo la idealice al extremo de divinizarla, mostrándola llena de poderes y multiplicando sus ya de por sí generosas bondades: "Tu bondad pintó el canto de los pájaros / y el mar venía lleno en tus palabras".

Las alusiones constantes a las virtudes de este interlocutor femenino terminan erigiéndolo en una suerte de deidad regeneradora, dotada de atributos culturalmente valorados como positivos (bondad, por ejemplo). El poder regenerador del tú es de naturaleza campestre, pero ennoblece por igual los elementos de la naturaleza o urbanos. Por otra parte, los atributos del interlocutor se extienden también al ámbito de las palabras ("Y el mar venía



lleno en tus palabras"): desde la perspectiva del yo, aquello que el "tú" nombra convoca a los elementos de la naturaleza y los torna abundantes y dotados de cualidades mágicas: "de puro blanca se abrirá aquella estrella / y ya no se volarán nunca las dos golondrinas de tus cejas"

Sin embargo, lo más interesante de la recurrencia a esta instancia femenina es que, como ya lo dijimos, estimula en el yo el don poético y la imaginación; de este modo el yo accede al goce de una experiencia de deleite, al rearmar en un todo nuevo diversos elementos y objetos diseminados entre el campo y la ciudad; de este modo, el yo asegura un tránsito reconfortante por el moderno ámbito cosmopolita. al convertir la desazón y angustia de "Cuarto de los espejos" y "Poema del manicomio", en la posibilidad concreta de lograr el conocimiento, a partir de la sensación y la experiencia de lo novedoso:

yo sé que tú estás esperándome detrás de la lluvia
y eres más que tu delantal y tu libro de letras
eres una sorpresa perenne

DENTRO DE LA ROSA DEL DIA

Si en "Aldeanita" el tú, el interlocutor, era asumido como una mujer colocada en igualdad de condiciones con respecto al yo, en "Compañera", la sinécdoque "eres más que



tu delantal y tu libro de letras" nos indica que el tú, sin dejar de ser un ente femenino, ha variado su naturaleza: de mujer se ha convertido en un ser bondadoso y superior, capaz de estimular en el yo la imaginación y el don poético, proporcionándole la competencia necesaria para lograr la experimentación de situaciones nuevas. Este cambio, esta metamorfosis en las relaciones con el tú origina, pues, la explosión de la experiencia que ya no arraiga en lo conocido, en la tradición, sino en la experimentación de situaciones inéditas; se hace posible así la integración de elementos diversos del campo y la ciudad para lograr un imaginario novedoso, armado por el yo sobre la base de fragmentos que se reconstruyen al amparo de los atributos ideales del tú lírico, patentizado en estos versos: "Tu bondad pintó el canto de los pájaros / y el mar venía lleno en tus palabras".

3.2.4. La estrategia de la imaginación del niño en "Mar" y "Madre"

Colocarse al amparo de una instancia superior (la amada) para estimular su imaginación y lograr así una experiencia de deleite implica la adopción simultánea de una



estrategia efectiva, por parte del yo: la recurrencia al libre juego de la edad infantil. Como lo dice Bueno, no es que el yo sea efectivamente un niño en *5 metros de poemas*, sino que adopta el papel del niño, porque resulta productivo para su propuesta poética ⁴⁴. Al respecto, ya Hume ha señalado la importancia de la imaginación del niño para lograr captar al máximo el contacto directo con las cosas, para lograr experiencias sin la mediación, muchas veces errónea, del raciocinio. Hume, meditando a partir de la vida cotidiana, intenta una valoración inmediata del mundo de los hombres. Sólo los niños, ajenos a las costumbres de los adultos no son esclavos de las expectativas y perciben el mundo como un cúmulo de revelaciones que les permiten aprehenderlo a cabalidad.

En "Mar" es explícita la asunción de un imaginario infantil, lo que permite al yo el disfrute de una experiencia novedosa, así como la transformación de los diversos elementos del paisaje, en este caso marino, en un todo nuevo que haga más perdurable e intensa su experiencia de disfrute:

Yo tenía 5 mujeres

⁴⁴ Bueno, Raúl. "5 metros de poemas". En: [Varios]. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Op. cit., pp. 1107-1108.



y una sola querida

El Mar

por ejemplo haremos otro cielo

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

El viento es una nave más

.....

Y la alegría como un niño
juega en todas las bordas

Hay en este poema una clara invitación al juego, a partir del establecimiento de una situación comunicativa donde el yo poético no sólo es la voz que cuenta sino un actor que participa activamente: "Yo tenía 5 mujeres / y una sola querida / el Mar". El puente comunicativo se tiende a un interlocutor indefinido, que puede ser cualquiera, con tal de que acepte el juego y el establecimiento de una única regla: "Se prohíbe estar triste".

Con respecto a la asunción de un imaginario infantil, Jean Piaget ⁴⁵ ha explicado que el resultado más saltante de la aparición del lenguaje en los niños es que permite un constante intercambio comunicativo entre los individuos; este requisito es indispensable para lograr el proceso de

⁴⁵ Piaget, Jean. *Seis estudios de Psicología*. México. Planeta, 1985.



socialización y el desarrollo de la inteligencia humana.

El proceso es gradual, e involucra una serie de características que varían de acuerdo con las etapas de crecimiento de los niños. Así, para Piaget, durante la etapa comprendida entre los 3 y los 7 años predomina en el infante un pensamiento que él denomina pre-lógico.

Dos de las características más saltantes en este periodo de transición lo constituyen, en primer lugar, la creencia de que todo está hecho para los hombres y para los niños, según un plan establecido y sabio cuyo centro es el ser humano ⁴⁶. Es decir, el niño cree en esta etapa que hay una razón para cada cosa, una finalidad, e indaga por ellas, pregunta.

La segunda característica saltante de este periodo es la tendencia a concebir las cosas como vivas y dotadas de intenciones. Al principio, se considera vivo todo objeto que ejerza una actividad, siendo ésta esencialmente relativa a la utilidad que brinde al ser humano: la lámpara está viva porque alumbrá, el hornillo lo está porque calienta. Más tarde, la vida está reservada a los objetos móviles y, por último, a los cuerpos que parecen moverse por sí mismos como

⁴⁶*Ibidem*, p. 43.



los astros y el viento ⁴⁷.

Volviendo a *5 metros de poemas*, en "Mar" encontramos, recreadas y conjugándose, ambas características señaladas por Piaget. En este sentido, el animismo, como figura retórica, es un recurso habitual: "Y la alegría como un niño/juega en todas las bordas".

En este poema, así como en la mayoría de los textos de 1925, los elementos de la naturaleza ("sol", "luna", "viento"), no sólo han sido humanizados mediante un proceso de metaforización, sino que realizan actividades como cualquier persona común y corriente; la luna, por ejemplo, va de compras como lo haría una dama de la urbe; el sol, por su parte, es un pasajero que lee la ciudad como un viajante leería un periódico, para no aburrirse mientras viaja; en cuanto a las esquinas, ellas adelgazan a los viandantes porque es necesario para que éstos desaparezcan al doblarlas; finalmente el viento empuja los coches de alquiler porque tal es la función para la cual fue creado.

Es decir, vemos en este poema la asimilación productiva, por parte del yo, de un imaginario infantil que arremete contra la fría y grave racionalidad, considerada un

⁴⁷*Ibidem*, p. 44



atributo (entiéndase virtud) del adulto ⁴⁶; de este modo se hace posible la explosión de la experiencia de deleite, de shock,

Pero eso no es todo: es gracias a la asimilación de este imaginario infantil por parte de una conciencia adulta, que se puede realizar el proceso de rearmar, en un todo nuevo, elementos y productos disímiles, pertenecientes al ámbito de la naturaleza y la cultura: las dos grandes redes semánticas del poemario ⁴⁷.

En este sentido -siempre en el plano ideológico-, la visión que Piaget denomina pre lógica, la imaginación infantil, es importante en un mundo camino a la tecnificación, o ya instalada en ella. En el poemario de Oquendo, la mixtura entre el pensamiento racional y la visión lúdica de los niños permite la prolongación de una

⁴⁶ En este sentido, no es ocioso recordar, conforme vimos en el capítulo anterior de nuestro estudio, que en las primeras décadas de nuestro siglo, la propuesta formal de las vanguardias permitía la libre asociación de los diversos objetos de la realidad cotidiana, para lograr relaciones insólitas. En *5 metros de poemas*, el uso productivo de las propuestas vanguardistas permite plasmar un universo ajeno a la artificialidad de buena parte de los poemarios de la época, trascendiéndolos. En el libro de Oquendo es el imaginario infantil, en última instancia, quien dota de frescura y naturalidad a cada uno de los recursos formales empleados.

⁴⁷ Bueno, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima, Latinoamericana editores, 1985; pp. 117-119.



experiencia de disfrute en los individuos.

3.2.4.1. La imaginación del niño en "Madre"

Otro poema donde se engarza la visión del niño con el orden racional de las ideas (atributo del adulto) es "Madre", uno de los más conocidos de la serie de 1925:

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

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

Desde el título del poema se hace gravitante el rol de la figura materna. El hablante se fusiona con el actor lírico (yo) y se dirige a un tú que remite inmediatamente a la mencionada figura femenina.



Lo primero que salta a la vista en este poema es el tinte confesional con que el yo poético se dirige a su interlocutor en la situación comunicativa imaginaria. Expliquémonos mejor.

Si en "Mar" predomina la recurrencia al juego, la alegre (y casi completa) disolución del yo en un entorno infantil, en "Madre", en cambio, el yo se revela como una instancia adulta, pero que necesita del recurso de la infancia (actualizada por el recuerdo) para acceder al universo materno -ya perdido- de la protección. Es importante en este poema el uso constante de ciertas figuras retóricas, especialmente de símiles ("como" se repite 5 veces en el poema). Esta estrategia retórica permite resaltar, por comparación con elementos de diversa procedencia, los atributos de la madre; de este modo el yo puede colocarse nuevamente bajo su amparo, lejos del árido mundo de la realidad inmediata del adulto: "Mi recuerdo te viste siempre de blanco/como un recreo de niños que los hombres miran desde aquí distante".

No obstante, en el poema, todo intento por nombrar a la madre termina en el silencio, en la reticencia ante los propios límites de la palabra, que no alcanzan el poder incomparablemente superior y protector de la figura materna:



"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".

"Madre" es, a grandes rasgos, un poema de la confesión, pero es además un texto en el que se revela la naturaleza adulta del yo poético. Sólo que este yo necesita del recurso del imaginario infantil y de las posibilidades del libre juego para acceder plenamente a ese mundo de las experiencias novedosas, bajo el amparo de sus dos generosos protectores femeninos: la amada y la madre.

3.2.5. La ciudad y la experiencia de los grandes paisajes en "New York", "Amberes" y "Film de los paisajes"

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras



oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con las dinamitas de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras.

WALTER BENJAMIN. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*

La extensa cita sirve para graficar la importancia liberadora que Benjamín concedía al cine en la época moderna de la reproducción técnica. El filósofo alemán comprendió que en nuestra época la percepción de la realidad no se presenta ya como una experiencia integrada que arraiga en una tradición. En su lugar predomina una percepción dispersa, distraída, que se expone al choque inmediato y pasajero de significaciones fragmentarias de una pluralidad de discursos. Este carácter perecedero de goce "distraído", de shock del nuevo arte, a la vez que aumenta nuestro universo perceptivo, posibilita el goce de una experiencia estética nueva, ya no aurática, aunque no por eso de menor rango que la dimensión de una experiencia estética tradicional ⁵⁰.

⁵⁰ Fernández Gijón, Eduardo. *Op. cit.*, pp. 167-168.



Gracias al cine la misma realidad natural adquiere, según Benjamin, facetas insólitas al ser desmenuzada por los instrumentos técnicos del nuevo arte o al mostrar paisajes de ingentes proporciones: "la masa se mira a la cara en las reuniones monstruo", escribe Benjamin, "para ser montada posteriormente siguiendo un nuevo patrón constructivo" ³¹.

Si bien todos los textos de *5 metros de poemas* guardan conexión con el principio del cine, existen tres poemas donde la asimilación del referente cinematográfico es particularmente importante, pues permite al yo una experiencia directa de los grandes paisajes urbanos. Estos poemas son "New York", "Amberes" y "Film de los paisajes".

3.2.5.1. El tránsito por la ciudad en "Film de los paisajes", "New York" y "Amberes"

Antes de continuar, recapitulemos algunos puntos vistos hasta el momento. En los poemas que conforman la serie de 1925, el tránsito que realiza el yo poético por la ciudad no sólo está signado por la contemplación, sino que implica la patentización del hablante en un actor lírico de primer

³¹ *Ibidem*, p. 160.



orden. Hemos visto además que, como estrategia, la apelación a dos instancias femeninas (la amada y la madre), así como la asunción de un imaginario infantil, posibilita la reconversión de los diversos espacios por donde transita el yo; de este modo se logra transformar y esterilizar los elementos ciudadanos de cualquier poder opresivo y de cualquier rasgo cosificador, asegurando a la vez una experiencia de deleite.

Sin embargo, la estrategia compositiva no se detiene allí. Hay otro recurso del que se vale el yo poético constantemente en su incursión por la ciudad: el empleo de los primeros planos de los paisajes. En varios poemas, la distribución tipográfica, así como el uso de una diversa gama de metagrafos repartidos sobre la página en blanco tienen la virtud de anular los límites tradicionales de centro y organización que está en la base de cualquier poemario. Esta estrategia es efectiva y está en consonancia con un referente que aparece en el modo de construcción de *5 metros de poemas*: el cine, con la posibilidad de captación que tiene este arte de grandes extensiones visuales (paisajes).

Walter Benjamin ha explicado el modo como el cine ha



enriquecido nuestro mundo perceptivo ³². Ampliando o acercando el objetivo, una pantalla de cine puede mostrarnos paisajes, grandes colectividades reunidas, así como gestos mínimos, actitudes y lapsus que antes simplemente pasaban desapercibidos.

Esta ventaja del cine para la captación de grandes extensiones visuales es aprovechado como principio de construcción en *5 metros de poemas*. Así, en "Film de los paisajes", "New York" y "Amberes" se trabaja no sólo con lo que sería una página tradicional, sino que su radio de acción se extiende a dos, haciendo un uso amplio de lo que se conoce como "el blanco de la página". Asimismo, en los poemas mencionados encontramos privilegiado el uso de los metagrafos: empleo de tipografías diversas, versos ubicados más a la izquierda o más a la derecha; igualmente, vemos que la idea de linealidad se rompe, por cuanto es lícito comenzar la lectura por arriba o por abajo, por el centro o por uno de los lados. Pero veamos más detenidamente ésto en las páginas siguientes.

3.2.5.1.1. "Film de los paisajes"

³² Benjamin, Walter. *Op. cit.*: pp 46-47.



Éste es el primero de los tres poemas que analizaremos a continuación. Se presenta como una visión panorámica de la ciudad a partir de la captación de sus paisajes. El ojo del yo poético se asume en este texto como una guía cinematográfica que sobrevuela espacios y es capaz de observar grandes porciones de la ciudad; esto lo constatamos a través de las siguientes metáforas:

Las nubes
son el escape de gas de automóviles invisibles

Todas las casas son cubos de flores

El paisaje es de limón
y mi amada
quiere jugar al golf con él.

Notemos en este poema la visión telescópica que alcanza el yo al referirse a las casas, a las nubes, y al paisaje en general. "Film de los paisajes" presenta al yo como un explorador relacionado muy próximamente con la ciudad y sus elementos, los cuales aparecen, a su vez, amabilizados por los elementos de la naturaleza (nubes, flores, paisajes de limón).

La visión telescópica (o cinematográfica) permite al yo no sólo la captación de grandes paisajes, sino que posibilita además la experiencia de lo novedoso gracias al



recurso de la imaginación; esto le permite intercambiar lugares de una ciudad a otra en apenas fracción de segundos: "Tocaremos un timbre/París habrá cambiado a Viena".

En este poema, la posibilidad del juego con la página en blanco, así como la ruptura de la idea de linealidad es intencional, e implica un nivel de conciencia por parte del yo, quien explícitamente menciona, en una nota final, las características de un hipotético "poema acéntrico" (es decir, carente de centro):

NOTA: Los poemas acéntricos que vagan por los espacios subconcientes, o exteriorizadamente inconcretos son hoy captados por los poetas, aparatos análogos al rayo X. en el futuro, los registrarán

Ya vimos en la serie de poemas de 1923. cómo el yo es apenas un observador que no participa de modo activo en el ámbito de la gran ciudad; vimos también el temor a la cosificación, que subyace a la conciencia del hablante lírico. En "Film de los paisajes", en cambio, el hablante no sólo se constituye en un actor de las situaciones imaginarias del poema, reconstruyendo a partir de su ojo cinematográfico los espacios de la gran ciudad, sino que además juega con la idea de la experiencia regresiva de la cosificación; en este sentido, incluso ironiza sobre la



posible influencia de los aparatos de reproducción técnica en nuestros estados de ánimo: "Nosotros desentornillamos todo nuestro optimismo".

Es importante anotar, finalmente, que en este poema la relación del yo con el ámbito de las ciudades foráneas lo hace asimilar, o mejor dicho, elaborar ingeniosos neologismos y extranjerismos: "En Yanquilandia el cow boy Fritz / mató a la obscuridad".

3.2.5.1.2. "New York"

En "New York", la disposición tipográfica y el uso del blanco de la página son básicamente similares a los de "Film de los paisajes". La diferencia radica en que en "New York" se privilegia la disposición vertical de las palabras; asimismo, sobresale en este poema el uso de metáforas y sinécdoques, así como también de paradojas.

Con respecto a las metáforas, éstas sirven para dotar de atributos campestres a los elementos ciudadanos:

Los árboles pronto romperán sus amarras
y son ramos de flores todos los policías



CONEY ISLAND

la lluvia es una moneda de afeitar

WALL STREET

la brisa dobla los
/tallos
de los artistas de la
/Paramount

Es importante anotar que en "New York", la visión cinematográfica (telescópica) del entorno citadino, permite al yo experimentar los problemas cotidianos de la gran ciudad, tamizándolas con sugerentes metáforas antropomórficas, como cuando dice "El tráfico/escribe/una carta de novia".

También cuando se refiere a la escritura, el yo utiliza metáforas antropomórficas para dar la idea de movilidad de los dedos: los "diez corredores desnudos de la Underwood"

En este caso, como sucede en otros poemas, la imaginación del niño posibilita la experiencia de deleite, de shock progresivo a partir de la captación y reconstitución en un todo nuevo de los espacios y elementos de la urbe; de este modo, también, se produce la propuesta de convivencia imaginativa de los individuos con los productos de la modernidad.

Al respecto, no es ocioso recordar que los románticos ya hablan del papel de la subjetividad creadora que, gracias



creadora que, gracias a la contemplación logra, en un instante de iluminación, producir una experiencia enriquecedora ⁵³. Los elementos dispersos, gracias a la imaginación de esta voz poética, consiguen la experiencia de deleite, de shock que permite lo novedoso.

Siguiendo con las figuras retóricas utilizadas en este texto, debemos decir que las metonimias -numerosas en "New York", al igual que las metáforas-, cumplen la función de privilegiar ciertos atributos humanos a partir de personajes famosos del celuloide, dotados de poderes o visiones sorprendentes:

CHARLESTON
RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO
NADIE PODRÁ TENER MÁS DE 30 AÑOS

Mary Pickford sube por la mirada del administrador

En lo que respecta a la relación del yo con los productos de la modernización, en este poema, como en el anterior, el yo juega y posibilita la experiencia de deleite gracias a la amabilización de uno de los rasgos regresivos de la vida moderna, la mecanización de los actos humanos:

⁵³ Huamán Villavicencio, Miguel Ángel. "Poesía, modernidad y postmodernidad: dos poemas", *op. cit.*: p. 140.



para observarla

HE SA LI DO
RE PE TI DO
POR 25 VEN TA-
NAS

El yo poético en "New York" se muestra competente para hacer frente a los problemas del ámbito citadino, a tal punto que ironiza con la idea de lo repetible, quitándole dramatismo; de este modo se produce el triunfo de la imaginación y se abre el camino a la experiencia de deleite en el mundo moderno.

Ahora bien, "New York" es un poema que no se refiere sólo al entorno físico citadino; alude también al ámbito campestre que rodea a la ciudad, al cual se aproxima el ojo cinematográfico del yo:

Los niños juegan al aro
con la luna

en las afueras

los guardabosques
encantan a los ríos

Y la mañana se va como un muchacha cualquiera
en las trenzas
lleva prendido un letrero



SE ALQUILA
ESTA MAÑANA

Si bien el campo incursiona sobre la ciudad, gracias a la imaginación compositiva de la voz poética, es interesante anotar que también la ciudad puede incursionar sobre el campo, sin que pierda éste último ni sus elementos (luna, ríos, muchacha con trenzas) ni sus dotes primigenias.

3.2.5.1.3. "Amberes"

El tercer poema al que haremos alusión, "Amberes", no varía mayormente de los dos anteriores en cuanto al empleo de recursos formales; tampoco difiere en cuanto a la visión cinematográfica de los espacios de la gran ciudad, de tal modo que no nos detendremos demasiado en estos aspectos. Más bien, lo que nos resulta interesante es que aquí el hablante lírico vuelve a ocuparse, sugiriéndolo, del problema de la mecanización de los actos, de la experiencia repetible de los seres humanos.

En este poema, dedicado, como es de suponer, a la portuaria Amberes, el hablante no llega a patentizarse en un actor lírico. Su papel es el de un descriptor que habla de



la infancia y los niños, y manifiesta que en esta urbe ("lírica y elástica"), "Los niños en la primaria aprenden el problema de la ubicación/y así como ponerse el sombrero/(acto mecánico)".

A diferencia de "New York" y "Film de los paisajes", en este poema la ironía no busca anular la mecanización ni la repetición de los actos humanos. El hablante lírico de "Amberes" habla sin ambages de los actos mecánicos que los seres humanos aprenden en la ciudad, desde muy niños. Sin embargo, esta afirmación le permite revalorar la importancia de la imaginación del niño para romper cualquier amenaza de la cosificación: "basta con estirar una esquina/para sentirse proyectado de la escuela a la puerta de las dulcerías".

Para el hablante, es necesario volver a ver las cosas como los niños, es decir imaginativamente (estirar las esquinas sugiere el juego de estirar los tirantes de goma) para terminar con el drama de la cosificación, de los actos repetibles, mecánicos, así como para alejar el fantasma de la experiencia regresiva de shock en el mundo moderno.

Amberes, paisaje citadino al igual que New York, ejemplifica muy bien la experiencia del yo por las grandes



de las cosas puede evitar el drama de la cosificación y de la masificación en el ámbito de la gran ciudad (el efecto regresivo de shock al que se refiere Walter Benjamin).

Ahora bien, esta propuesta de "experiencia de deleite" en *5 metros de poemas* no se detiene allí, sino que intenta una última incursión, ya no por la ciudad moderna ni por el más tradicional espacio del campo, sino en las propias regiones del subconsciente. Esto se produce en el último poema de la serie de 1925: "Poema al lado del sueño".

En este texto, las relaciones productivas entre el campo y la ciudad se transforman en un paisaje utópico como geografía, un paisaje elaborado por igual con elementos de la ciudad y del campo:

Parque salido de un sabor admirable
Cantos colgados expresamente de un árbol
Árboles plantados en los lagos cuyo fruto es una estrella
Lagos de tela restaurada que se abren como sombrillas

La propuesta de consolidar la experiencia de disfrute en el mundo moderno se logra, en este poema, a partir de una situación imaginaria insólita donde los elementos de la naturaleza se fusionan con los productos de fabricación humana. Es, como lo propone Raúl Bueno, la instauración de



un imaginario ontológico, que trasciende la mera manipulación de los sentidos y supone la exclusión de los simples dictados de la razón humana (de allí la abundancia de paradojas en este poema, así como de toda suerte de sinestesias, que resaltan el aspecto alucinatorio, visual de los versos).

En "Poema al lado del sueño" se fusionan por igual los elementos citadinos y campestres, así como el elemento femenino, para su reconstitución en un todo nuevo, integrado a partir de elementos heterogéneos, diversos, fragmentados pero que convergen con los demás elementos del paisaje: "Tú estás aquí como la brisa o como un pájaro/En tus sueños pastan elefantes con ojos de flor.../Eres casi de verdad".

Asimismo, la visión infantil se utiliza productivamente en este poema y transforma a los seres que habitan sus espacios en portadores de la alegría de los juegos, en una suerte de promesa futura de felicidad: "Y el ángel rodará los ríos como aros.../moú Abel tel ven Abel en el té".

"Poema al lado del sueño" es un texto que intenta llevar a sus extremos finales la propuesta de la experiencia de deleite en *5 metros de poemas*, a tal punto que fusiona, o vuelve impersonal al yo poético, quien en un momento se



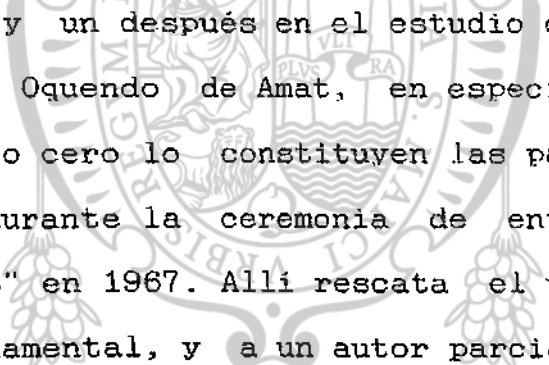
dirige a un tú sin identificación precisa: "Tú estás aquí como la brisa o como un pájaro". Sin embargo, no se puede desestimar la posibilidad de que el hablante lírico en realidad se esté desdoblado bajo el disfraz de ese tú patentizado en el poema, imagen suya que no termina de existir cabalmente: "eres casi de verdad".

Sea como fuere, lo importante es que este hablante no llega a disolverse, pues la conciencia de su cuerpo, de su propia individualidad, es imprescindible para lograr el conocimiento a través de la experiencia de lo novedoso en el ámbito de la vida moderna.

En consecuencia, el hablante lírico se volverá a manifestar plenamente en esa suerte de epílogo que es la "Biografía" ("Tengo 19 años/y una mujer parecida a un canto"); en ella se dará el reconocimiento final, por parte del yo, de su individualidad, rasgo indudable de su inserción en el pensamiento moderno.



CONCLUSIONES



1. Hay un antes y un después en el estudio crítico sobre la obra de Carlos Oquendo de Amat, en especial *5 metros de poemas*: el punto cero lo constituyen las palabras de Mario Vargas Llosa durante la ceremonia de entrega del Premio "Rómulo Gallegos" en 1967. Allí rescata el valor de una obra breve, pero fundamental, y a un autor parcialmente olvidado por la crítica.

2. Antes de Vargas Llosa, la crítica sobre la obra de Oquendo se centra sobre todo en breves reseñas y artículos de corte periodístico, así como en obras literarias historiográficas. En ellas se resalta el papel de Oquendo como fundador de las nuevas tendencias vanguardistas peruanas, a las que reconocen como deudoras de las



vanguardias europeas de ese tiempo. Estas críticas obvian demostrar, sin embargo, las semejanzas y las diferencias entre nuestra vanguardia y la europea. En cuanto a la tendencia poética de Oquendo, señalan un "purismo" en la obra de este autor, alejado de opciones sociales o reivindicadoras de la imagen del indígena.

3. En los años setenta comienza una revaloración creciente de la obra del poeta puneño, así como un interés sobre su vida que lleva a estudiosos como Carlos Meneses a la elaboración de una biografía documentada.

4. Es recién en los años ochenta donde comienzan a producirse estudios orgánicos y sistemáticos sobre la obra de Oquendo. Destacan en este sentido la tesis de doctorado del poeta Carlos Germán Belli; Asimismo, son fundamentales los trabajos de Raúl Bueno y de Mirko Lauer. Tanto Lauer como Bueno vierten sugerentes ideas sobre el fenómeno de la vanguardia peruana en relación con la vanguardia internacional, en especial la europea. Ambos comparten, desde niveles distintos de lectura, la idea de que la vanguardia peruana asume con fascinación y de manera algo ingenua los adelantos y productos tecnológicos modernos. Bueno afirma que en *5 metros de poemas* podemos encontrar, sin embargo, una asimilación notable y una reelaboración de



las propuestas vanguardistas internacionales; para él, en esta obra se logra crear un proyecto ideológico de gran alcance: un espacio donde el campo y la tradición campestre amabilizan el mundo demasiado tecnologizado de la modernidad, deslastrándola de sus contenidos de utilidad y valor económico.

5. Otros estudios rescatables escritos en los últimos años. con respecto a la obra de Oquendo, son el trabajo de Edgar O'Hara acerca de la relación entre cine y poesía en *5 metros de poemas*, así como la extensa biografía publicada por José Luis Ayala.

6. La relación entre *5 metros de poemas* y las corrientes de vanguardia es bastante singular. Los críticos han señalado con precipitación la pertenencia de este libro a un amplio número de corrientes de vanguardia: cubismo, futurismo, creacionismo, ultraísmo, orfismo, surrealismo. Sin embargo, no se ha establecido bien las diferencias y los momentos de conformación tanto de la vanguardia peruana con respecto a su par europea o incluso latinoamericana.

7. Las corrientes europeas de vanguardia adoptaron por lo menos dos posturas contrarias entre sí: Una primera, que surge cuestionando la racionalidad instrumental moderna.



Esta corriente, a través de sus propuestas estéticas reacciona contra la institucionalización del arte burgués realista y naturalista. Una segunda modalidad vanguardista surge en los países europeos más atrasados: Italia y Rusia: esta vanguardia exalta la modernización y el lenguaje científico, así como demuestra una fe en el progreso tecnológico y una fascinación por la vida urbana.

8. En latinoamérica, en consonancia con la segunda modalidad vanguardista, y en menor grado la primera, los poetas experimentan con las múltiples posibilidades y recursos formales abiertos por los diferentes ismos. Hay en esta experimentación una doble y paradójica búsqueda: por un lado, se intenta acceder a las raíces de lo nacional, pero por otro lado se busca una puerta de acceso a lo nuevo, a lo foráneo que no rechaza las posibilidades ofrecidas por el progreso de la ciencia y tecnología modernas.

9. En el Perú, el gran introductor de los nuevos lenguajes vanguardistas fue José Carlos Mariátegui, en especial a través de la revista *Amauta*. En ella dio cabida a un sinnúmero de jóvenes poetas, quienes pudieron publicar sus textos, a la vez que podían informarse sobre las nuevas modalidades literarias europeas. En su apego al arte vanguardista, Mariátegui veía la posibilidad de un lenguaje



nuevo cuyo desarrollo y asimilación podía dar como resultado un lenguaje genuinamente nacional.

10. Uno de los poetas que encontró cabida en las prédicas de Mariátegui fue Carlos Oquendo de Amat a través de su único libro: *5 metros de poemas*, publicado en 1927. Este poemario recoge a primera vista los signos característicos de los diversos ismos vanguardistas. Sin embargo, no se trata de una obra totalmente vanguardista, ni asume todos los postulados de los diferentes ismos.

11. En *5 metros de poemas* se fusionan productiva, pero no absoluta ni cabalmente las propuestas formales del cubismo, del futurismo, del ultraísmo y del creacionismo. Se produce de este modo una peculiar propuesta poética que toma lo mejor de las propuestas vanguardistas, pero las amalgama siguiendo un patrón compositivo cercano al universo cinematográfico y logra crear así una obra con un personal sello artístico.

12. *5 metros de poemas* es un libro armado a la manera de los fuelles de un acordeón, consta de una tira plegable de papel de 5.85 metros de largo por 23.5 cm. de alto; la impresión de los poemas se ha realizado por una sola de las caras de la extensa hoja sin numerar. Sobre ella se despliegan un



amplio número de figuras retóricas con un referente obligado que le otorga sentido: el mundo cinematográfico.

13. El cubismo se presenta como un arte de concepción. En el terreno pictórico, los cuadros se procesan mentalmente y se diseccionan las diferentes partes del objeto que posteriormente será representado sobre el lienzo, con sus partes facetadas, resaltando así la naturaleza bidimensional de este tipo de arte. Asimismo, hay una intención de materializar todos los objetos y cosas, aún las incorpóreas, a través del uso de formas geométricas. En el terreno poético, los cubistas intentaron conseguir la contigüidad o simultaneidad en poesía.

14. En *5 metros de poemas* encontramos una influencia tanto del cubismo pictórico como del poético. Por el lado pictórico, hay una intención de materializar los diversos objetos de la realidad, aún las incorpóreas, empleando eventualmente figuras geométricas. En el caso del cubismo poético, en *5 metros de poemas* se privilegia el uso del simultaneísmo, en un doble sentido: un primer tipo de simultaneísmo donde se suprimen los nexos gramaticales entre los versos que componen el poema. De este modo, para la lectura, se puede enlazar un verso con el verso anterior o con el subsiguiente. Otro tipo de simultaneísmo se logra



mediante el uso de la página en blanco. Aquí también se eliminan los signos de puntuación, pero además se usan diversos tipos y tamaños de letras creándose así formas gráficas dibujadas por medio de palabras. Estas formas gráficas aluden al objeto del cual se está hablando al mismo tiempo que anulan la continuidad lineal de las palabras.

15. El futurismo comparte con el cubismo muchos de sus logros formales, pero añade a éste último el movimiento. Además, el futurismo resalta la importancia de introducir en las obras los productos del progreso en todos sus sentidos: científico, artístico, tecnológico.

16. El movimiento, tan caro al futurismo es una característica de los poemas de *5 metros de poemas*. Asimismo, en el plano referencial, es abundante la recurrencia a los productos de la modernidad, tanto en los títulos de los poemas como en los poemas mismos; sin embargo, en este libro no existe una exaltación o fascinación de los productos tecnológicos, en ningún momento se los alaba. En los poemas hay una conciencia imaginativa cercana a lo infantil que, valiéndose del dinamismo cinematográfico reconvierte los elementos ciudadanos, urbanísticos y cosmopolitas junto con los espacios más tradicionales del campo.



17. La estética creacionista comparte muchos de los postulados formales tanto del cubismo como del futurismo. Pero lo novedoso de su propuesta consiste en una peculiar visión del poeta: éste último, para el creacionismo es un auténtico creador, que hace un poema como la naturaleza hace un árbol. Para el creacionismo, el poeta se apodera de los principios constructivos de la naturaleza y logra crear espacios inhabituales a partir de elementos cotidianos, presentes en la realidad común y corriente.

18. Hay un principio constructivo similar al del Creacionismo en *5 metros de poemas*. En este poemario se produce un espacio de relaciones inhabituales elaborados a partir de elementos y situaciones de la vida cotidiana de los hombres. Sin embargo, no se trata de un libro puramente creacionista: Hay un imaginario infantil que actúa presentándonos un mundo regido por relaciones no del todo insólitas, si los vemos con los ojos y el entendimiento que sobre las cosas tienen los niños. De este modo, y gracias a las constantes alusiones a la madre, los lectores tienen una recepción natural y equilibrada de este espacio poético. Al matizar la propuesta creacionista, *5 metros de poemas* se aleja de la artificialidad de buena parte de los poemas creacionistas.



19. El ultraísmo defendía la constitución de una poesía que se sostuviera únicamente sobre sus puros elementos líricos: la idea era que al eleiminar todos los demás soportes, quedaría en pie la imagen sola, la cual permitiría, por atracción y repulsión, la captación de imágenes duples o triples. En este sentido, en el plano formal, la propuesta ultraísta alentaba principalmente el uso de metáforas.

20. De acuerdo con la propuesta ultraísta, *5 metros de poemas* puede verse como el libro de las metáforas, en especial metáforas de naturaleza sinestésica, las que suelen privilegiar el sentido de la vista. Sin embargo, *5 metros de poemas* se escapa del ultraísmo en varios puntos. Por ejemplo, mientras los ultraístas postulan que se debe rehuir el confesionalismo, en este libro hay un tinte confesional que no se diluye, sino que se mantiene hasta el final con la suscita "biografía" con la que se cierra la serie de poemas.

21. Hay un yo integrado en este libro que, a diferencia de la mayoría de poemas vanguardistas, no desaparece para ceder su lugar a la presencia de una voz. Pese a que en varios poemas podemos encontrar un yo fragmentado o francamente impersonal, a lo largo del poemario hay una voluntad de mantener al yo integrado en un cuerpo, gracias al poder



estructurador de dos poderosos interlocutores femeninos: la amada y la madre. Este carácter de no desintegración del yo hace que *5 metros de poemas* termine de constituirse como un caso muy peculiar de vanguardia: un libro que toma lo mejor de las diversas fuentes formales vanguardistas, pero que las amalgama y logra constituir así un producto bastante personal.

22. El libro de Oquendo se propone como un artefacto literario, o como una extensa película contada. En esta larga tira de papel los poemas se concatenan obedeciendo a una estricta voluntad compositiva que exige a los lectores una lectura que considere los poemas como progresivos episodios de una película unitaria.

23. Una lectura de este poemario, referida al ámbito de la modernidad plantea la importancia de restituir y hacer perdurables los lazos comunicativos, así como la transmisión y revalorización de las experiencias en el mundo moderno. Es el yo poético, desdoblado en una voz que cuenta y en actor lírico quien, a partir de su incursión en el ámbito de la gran ciudad, y haciendo uso de una imaginación cercana a lo infantil hace posible este proyecto.

24. Este libro plantea una doble estrategia de lectura que



se realiza en simultáneo. Primero, *5 metros de poemas* está conformado por 21 textos poéticos que se concatenan unos a otros siguiendo una estricta voluntad compositiva que tiene como referente inmediato al universo cinematográfico; estos poemas conforman en conjunto un macropoema, es decir, una compleja estructuración de poemas en la cual la voz poética tiene una clara conciencia tanto de su escritura como del interlocutor al que se dirige. Segundo, una lectura que no compete a los poemas en conjunto sino a cada uno de ellos por separado. Los textos funcionan a la manera de episodios de una gran película que van mostrando gradualmente el paso del yo por la ciudad. En este segundo nivel de lectura se muestra, de poema a poema, y desde un plano de carencia inicial, el rescate y la valoración de una experiencia de disfrute en el mundo moderno por parte de un yo que aparece casi siempre como voz y actor lírico de las diversas situaciones comunicativas. Es importante el concurso de dos figuras femeninas dotadas de atributos ideales: la amada y la madre, para hacer posible el tránsito exitoso y la reconversión del universo ciudadano en un espacio plenamente habitable para él.

25. En el primer nivel de lectura, el del macropoema, la conciencia del interlocutor, por parte de la voz poética reclama una actitud abierta de éste último para configurar.



gracias a las señales textuales que el libro ofrece, el sentido global de la obra: "abra el libro como quien pela una fruta", "intermedio: 10 minutos", etc.

26. En cuanto a los títulos de la serie, ninguno de ellos se presenta como una exaltación de los productos de la modernidad ni muestra fascinación alguna que se exprese en acumulación de adjetivos.

27. En el segundo nivel de lectura, los episodios se han agrupado en dos series: una primera que agrupa cuatro poemas: "aldeanita", "réclam", "cuarto de los espejos" y "poema del manicomio", y tiene como año 1923. Una segunda serie que consta de 14 poemas y que tiene como año 1925.

28. En "Aldeanita" se produce la valoración de la experiencia pasada. La situación comunicativa imaginaria que se presenta en este poema es la de un yo que recuerda una situación pasada con un personaje femenino: la aldeanita de seda. Este primer texto muestra un estado de carencia. El yo, que se presenta a sí mismo como un "aventurero de emociones", no piensa en el cúmulo de experiencias que le pueden aguardar en el futuro, sino que extraña y revalora una situación ya pasada con la aldeanita.



29. En "Réclam" se nos muestra por primera vez la naturaleza del tránsito del yo en la ciudad. Aquí, el hablante lírico no se manifiesta como actor: él es apenas un paseante que no participa como actor lírico activo y sólo describe los acontecimientos de la vida agitada y plástica de la urbe.

30. "Cuarto de los espejos" y "Poema del manicomio" son dos textos claves de esta obra. En ellos se plantean los riesgos y los límites de la modernización, los que se traducen en el temor a la cosificación, por parte del yo, así como la pérdida de valores en el mundo moderno. En "Cuarto de los espejos" se nos presenta una situación de opresión potenciada por el uso constante de recursos retóricos. En "Poema del manicomio", el yo reflexiona a partir de un presenete que remite a una acción pasada. En este recuerdo-reflexión se plantea la disyuntiva de permanecer o alejarse de un posible mundo cosificado y ajeno a la experiencia. Sin embargo, el yo comprende que renunciar a la locura de la modernización es tan nocivo como su irresponsable sumergimiento en ella.

31. El "intermedio" de 10 minutos se puede leer como una invitación al lector a reflexionar él mismo como lo hace el actor de las situación imaginaria de "Poema del manicomio".

32. En "Compañera", el primer texto de la serie de 1925, e



igualmente en "Poema del mar y de ella", se hace palmaria la imagen de una amada que se presenta con atributos ideales. Esta amada se convierte en una suerte de musa inspiradora que agiliza la imaginación del yo y lo ayuda recorrer y amabilizar su tránsito por la gran ciudad. Asimismo, este personaje femenino se convierte en el gran interlocutor a quien se dirige el yo en varios poemas de la serie. El yo que se dirige a ella la presenta revestida de atributos regeneradores y que, en conjunto, ayudan al yo a experimentar activamente los diversos acontecimientos de la urbe.

33. El tránsito por la ciudad en la serie de 1925 incluye también la asunción de un imaginario infantil que, siguiendo a Jean Piaget, podemos ubicar entre los 3 y 7 años, en los que prima el desarrollo de un pensamiento pre-lógico. Esto se ve en los poemas "Mar" y "Madre". No es que el yo de los poemas sea efectivamente un niño, sino que finge serlo porque es útil para su propuesta poética, ya que le permite ver las cosas con la imaginación y sensibilidad con las que un niño, que no es esclavo de las expectativas, podría verlo, posibilitando el libre juego y la transformación de los diversos elementos del paisaje urbano. Asimismo, la asunción de un imaginario infantil permite al yo la explosión de la experiencia de deleite, de disfrute de



situaciones novedosas, que se opone a la fría y grave racionalidad del adulto. "Madre", además, puede ser visto como el poema de la confesión; en este poema se revela la naturaleza adulta del yo, sólo que este yo necesita del recurso de la imaginación infantil para terminar de acceder a ese mundo de experiencias novedosas en el ámbito de la gran ciudad.

34. En "New York", "Amberes" y "Film de los paisajes" el yo se vale del recurso de los primeros planos de los paisajes. De este modo, la distribución tipográfica, el uso de un amplio número de metagrafos repartidos sobre la página en blanco, anula los límites tradicionales de centro y organización que está en la base de cualquier poemario tradicional. Éste es, en 5 metros de poemas, el recurso más emparentado con el cine. En estos tres poemas se trabaja además con lo que serían dos páginas convencionales de un libro.

35. "Film de los paisajes" puede verse como una visión panorámica de la ciudad a partir de la captación de sus paisajes. El ojo del yo se asume como una guía cinematográfica que sobrevuela espacios y es capaz de observar grandes porciones de la ciudad. Esta visión telescópica permite al yo no sólo la captación de paisajes,



sino que hace posible además la experiencia de lo novedoso gracias al recurso de la imaginación que le permite cambiar de ciudades, impregnándolas con los valores del campo. Además a diferencia de los primeros poemas de la serie de 1923, en estos poemas se juega y se ironiza con los riesgos de la cosificación. De este modo, se asume que una imaginación cercana a lo infantil puede anular los riesgos de la mecanización en el mundo moderno.

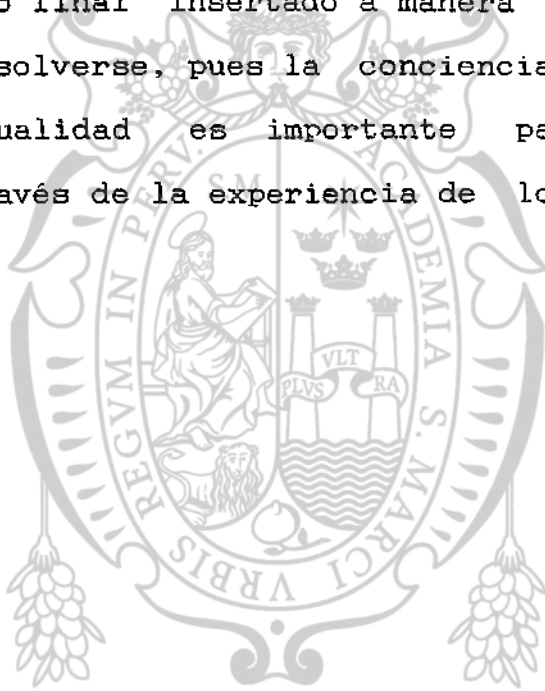
36. "Amberes", si bien muestra la experiencia del yo en el ámbito de la gran ciudad, también se constituye en un espacio que permite, por un lado, la amabilización de la urbe por el campo y por otro lado, el regreso de los hombres a los elementos campestres.

37. La propuesta de disfrute de lo novedoso en el ámbito de la ciudad moderna es llevada a los extremos en "Poema al lado del sueño". Allí, la incursión del yo ya no se realiza por la ciudad moderna, tampoco por el tradicional espacio del campo, sino en las propias regiones del subconciente. En este poema los elementos de la naturaleza se fusionan con los productos de fabricación humana y con los elementos del sueño siguiendo un orden de composición que escapa a los dictados de la simple razón humana. Asimismo, la visión infantil participa transformando a los seres que habitan ese



espacio en portadores de la alegría de los juegos.

38. "Poema al lado del sueño" intenta llevar a sus extremos finales la propuesta de experiencia de deleite, llegando al extremo de volver impersonal al yo poético, amenazando con sumergirlo en la región del subconciente donde no priman las leyes de la razón. Sin embargo, como se muestra en "Biografía", texto final insertado a manera de epílogo, el yo no llega a disolverse, pues la conciencia de su cuerpo, de su individualidad es importante para lograr el conocimiento a través de la experiencia de lo novedoso en el mundo moderno.





BIBLIOGRAFIA



1. Bibliografía primaria

..... OQUENDO DE AMAT, Carlos. *5 metros de poemas*. Edición facsimilar. Lima, Petróleos del Perú, 1980.

..... *Voz de ángel. Obra poética completa y apuntes para un estudio*. Lima, Editorial Colmillo blanco, 1990.

..... "Lluvia". EN: *Mercurio Peruano*. Lima, noviembre-diciembre de 1926.

..... "Nueva crítica literaria". EN: *Rascacielos*.



Lima, 1926.

..... "Poema de la niña y de la flor". EN: *Amauta*,
N° 20. Lima, 1929.

..... "Poema surrealista del elefante y del canto"
EN: *Amauta*, N° 20. Lima, 1929.

..... "El ángel y la rosa". EN: *Amauta*. N° 21.
Lima, 1929.



2. Bibliografía secundaria

AYALA, José Luis. *Carlos Oquendo de Amat: Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social.* Lima, Editorial Horizonte, 1998.

BELLI, Carlos Germán. *La poesía de Carlos Oquendo de Amat.* Lima, 1980; (Tesis de doctorado UNMSM).

BUENO, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual.* Lima, Latinoamericana editores, 1985.



..... "5 metros de poemas". EN: [Varios].
Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina
Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1995, Tomo I; p.
1105.

..... "Oquendo de Amat, Carlos". EN: [Varios].
Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina
Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, [en prensa], tomo
III.

ESPINO, Gonzalo. "Carlos Oquendo: cuestión previa". EN:
Olisgen, Año VI, N° 4. Lima, abril de 1984.

GUILLÉN, Alberto. "Carlos Oquendo de Amat". EN: *Breve
antología peruana*. Santiago de Chile, Nacimiento, 1929.

LAUER, Mirko. "Máquinas y palabras". EN: *Márgenes*. Año VII,
N° 12.

..... "La poesía vanguardista en el Perú". EN:
Revista de crítica literaria latinoamericana. Año VIII, N°
15, Lima, 1982.

LÓPEZ LENCI, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia
literaria en el Perú*. Lima, Editorial Horizonte, 1999.



MENESES, Carlos. *Tránsito de Oquendo de Amat*. Las palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1973.

..... "El poeta que escribió cinco metros de amor".
En : *Razón y fábula*, N° 20. Bogotá, 1970.

..... "Oquendo de Amat: sueño y realidad". En:
Actual, N° 10, Universidad de los Andes (Venezuela), 1976.

MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México, Fondo de cultura económica, 1954.

..... "Un vanguardista peruano". En: *Qlisgen*. Año VI, N° 4. Lima, abril de 1984.

O'HARA, Edgar. "Ejercicios en la oscuridad: Poesía y cine en la década del veinte". En: *Lienzo*, N° 14. Lima, Universidad de Lima, 1993.

SALAZAR BONDY, Sebastián. "Carlos Oquendo de Amat". EN: *La poesía contemporánea del Perú*. Lima, Cultura antártica, 1946.

SANCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana* (tomo V). Lima. Banco Central de Reserva del Perú, 1989.



TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura peruana* (Tomo II). Lima. José Godard editor, 1968.

VARGAS LLOSA, Mario. "Discurso con motivo del premio 'Rómulo Gallegos'". EN: *Mundo Nuevo* nº 17. París, 1967.

VICH, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú*. Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

3. Bibliografía complementaria

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid. Taurus. 1989.

BRITTO GARCIA, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas, Nueva sociedad, 1994.

BENKO, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*. México. Fondo de Cultura Económica, 1993.

BORGES, Jorge Luis. "Ultraísmo". En: Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. 3era. edición. México, Fondo de



Cultura Económica, 1995.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, ediciones Península, 1987.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de estudios y publicaciones, 1989.

..... *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas* Lima, Horizonte, 1994.

DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia* (3 vol.). Madrid, Guadarrama, 1974.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. México, Origen/Planeta, 1985.

ESCOBAR, Alberto. *La partida inconclusa*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.

FERNANDEZ COZMAN, Camilo. *Las islas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima, Naylamp editores, 1990.

..... *Las huellas del aura. La poética de Jorge Eduardo Eielson*. Lima, Latinoamericana editores, 1996.



FERNÁNDEZ GIJÓN, Eduardo. *Walter Benjamin: Iluminación mística e iluminación profana*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.

FERNÁNDEZ MARTORELL, Concha. *Walter Benjamin: crónica de un pensador*. Barcelona, Montesinos, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

GARCIA-BEDOYA MAGUINA, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Latinoamericana editores, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La modernidad después de la modernidad*. Montevideo, publicación del taller Torres García, (s. a.)

GARCÍA LIENDO, Javier. "La sublime interpretación delirante de la realidad: El Surrealismo como antimodernidad". En: *More ferarum*. N°2. Lima, noviembre de 1998.

GAVALDA, Josep-Vincent. "La crisis de la referencialidad. Discursos vanguardistas y discurso semiótico". En: *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*. Volumen II. Números 2-3. Valencia, 1986.



GRUPO MI. *Retórica general*. Barcelona, Paidós, 1987.

HIGGINS, James. *Hitos de la poesía peruana*. Lima, Editorial Milla Batres, 1993

HUAMAN VILLAVICENCIO, Miguel Angel. *Literatura y cultura*. Lima, Fondo editorial de la Facultad de Letras UNMSM, 1993.

..... "Poesía, modernidad y posmodernidad: dos poemas". En: *Socialismo y participación* n° 85. Lima, agosto de 1999.

JARA, René. "Reflexiones sobre el concepto de vanguardia". En: *Eutopías: Teorías/Historia/Discurso*. Volumen II, Números 2-3, Valencia, 1986.

JARAMILLO VÉLEZ, Rubén. "Sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin". En: *Varios. Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura: una visión latinoamericana*. Buenos Aires. Alianza/Goethe Institut, 1993

MARIATEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1968. Decimotercera edición.

..... *Peruanicemos al Perú*. Lima, Amauta, 1981.



Séptima edición.

..... *El artista y la época*. Lima, Amauta.

MATTALÍA, Sonia. "Continuas modernidades discontinuas: las vanguardias del 20 en Latinoamérica y España". En: *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 500. Madrid, 1992.

MIGNOLO, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". En: *Revista iberoamericana*. Nos. 118-119, 1982.

MONDONEDO, Marcos. "La humanización de la figura del poeta en *Orilla* de Luis Hernández". En: *Dedo crítico*. Año I, N° 1, 1995; pp. 5-9.

OLLER, Dolors. "Teoría de la poesía". En: Villanueva, Darío. *Curso de teoría literaria*. Madrid, Taurus, 1994.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de cultura económica, 1972. 3era. edición.

..... *Los hijos del limo/Vuelta*. Bogotá, La oveja negra, 1985.

..... *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1990.



PIAGET, Jean. *Seis estudios de Psicología*. México, Planeta, 1985.

POZUELO YVANCOS, José María. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1989.

..... "La teoría literaria en el siglo XX". En: Villanueva, Darío. *Curso de teoría literaria*. Madrid, Taurus, 1994.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Vanguardia y maquinismo". En: *Eutopías. Teorías/Historia/Discursos*. Volumen II. Números 2-3. Valencia, 1986; pp. 137-159.

SENABRE, Ricardo. "Filología y ciencia de la literatura". En: Villanueva, Darío. *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, 1994.

SENABRE, Ricardo. "La comunicación literaria". En: Villanueva, Darío. *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, 1994.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 2a. edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.



TOURAINÉ, Alain. *Crítica de la modernidad*. Montevideo, Fondo de cultura económica, 1994.

THOMAS, Karin. *Hasta Hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.

VARIOS. *Mariátegui y la literatura*. Lima, Amauta, 1980.

VARIOS. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura: una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza/Goethe Institut, 1993.

VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Tercera edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

