

CARLOS OQUENDO DE AMAT:

EL POEMA ACÉNTRICO COMO ESPACIO LÍRICO ALTERNATIVO A LA
METRÓPOLIS MODERNA

Jesús Gómez-de-Tejada

(Universidad de Sevilla, España /

Universidad Autónoma de Chile, Chile)

jgomezdetejada4@gmail.com

RESUMEN:

Los 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat constituyen una muestra de la singularidad de la vanguardia peruana e hispanoamericana. En esta obra, mediante un lenguaje rupturista de signo lúdico, plagado de ejercicios tipográficos y de metáforas inusitadas, el poeta peruano funde la ternura de las vivencias aldeanas de sus primeros años con el desconcierto y el encantamiento que la metrópolis le causa a su llegada a Lima. Este artículo parte de la caracterización que Jean Epstein hace de la nueva sensibilidad (*La poesía de hoy*, 1920) y del concepto de función utópica propuesto por Fernando Aínsa (*Necesidad de la utopía*, 1990). Desde estos presupuestos teóricos, se realiza una lectura de los poemas acéntricos oquendianos como propuesta utópica alternativa a la metrópolis moderna. En este sentido, el estudio argumenta cómo el tratamiento lírico del espacio y la fusión de los ambientes rural y urbano configuran una poética de la acentralidad que ofrece al lector de “film de los paisajes”, “amberes” y “new york” (autodenominados poemas acéntricos) nuevas posibilidades vitales más allá de las polaridades establecidas por la ciudad y la aldea, el centro y la periferia.

Palabras clave: Carlos Oquendo de Amat; 5 metros de poemas; Poema acéntrico; Poesía vanguardista hispanoamericana y peruana; Utopía.

ABSTRACT:

5 metros de poemas by Carlos Oquendo de Amat constitute a sample of the singularity of the Peruvian and Hispanic-American avant-garde. In this work, through ground-breaking language of ludic sign, riddled with typographic exercises and unusual metaphor, the Peruvian poet merges the tenderness of the village-living experiences of his early years with the perplexity and the enchantment which the metropolis causes him on his arrival to Lima. The present article stems from the characterization which Jean Epstein makes of the new sensitivity (*La poesía de hoy*, 1920) and from the concept of utopian function proposed by Fernando Aínsa (*Necesidad de la utopía*, 1990). From these theoretical presumptions, a reading is conducted of the acentric oquedian poems as an alternative utopian proposal to the modern metropolis. In this regard, this work argues on how the lyrical treatment of the space and the combination of rural and urban environments form a poetics of the acentric which offers the reader of "film de los paisajes", "amberes" and "new york" (self-proclaimed as acentric poems) with new vital possibilities beyond the polarity which is established by the city and the village, the center and the periphery.

Keywords: Carlos Oquendo de Amat; 5 metros de poemas; Acentric poem; Peruvian and Hispanic-American avant-garde poetry; Utopia.

LA NUEVA SENSIBILIDAD EN PERÚ

Los condicionantes definidores de la literatura del Perú, al igual que de su sociedad y economía, estuvieron durante mucho tiempo, esencial y restrictivamente, determinados por la herencia colonial, es decir, por la subordinación estructural y creadora respecto a las tendencias predominantes que desde la metrópolis le eran impuestas, aún décadas después de la independencia política y administrativa respecto a esta. En el mismo sentido de subordinación hacia la literatura proveniente de Europa, ha sido analizada la aparición de las vanguardias poéticas en Hispanoamérica en la segunda década del siglo XX por determinados sectores críticos. Según Nelson Osorio, sin embargo, la controvertida consideración de la revelación de la nueva sensibilidad en los países

hispanoamericanos como un simple epifenómeno de los ismos surgidos, casi simultáneamente, en Europa es uno de los principales obstáculos para alcanzar un entendimiento pleno del significado de las innovaciones literarias de esta efervescente etapa.¹ Para este autor, el nuevo espíritu fue resultado de un afán renovador amplio, que tuvo como detonantes, además de la I Guerra Mundial, otros factores propios del ámbito hispanoamericano: el agotamiento del movimiento modernista en lo literario y el estallido de una crisis socio-político-económica que posibilitó la escalada al poder de nuevos sectores sociales (Osorio, 1988, pp. XXXVII-XXXVIII). De esta manera, puede afirmarse el particular valor crítico y renovador de la nueva sensibilidad hispanoamericana de la década del veinte “como expresión propia, como variable específica de un movimiento internacional” (Osorio, 1988, p. XXXVII) con la que comienza la literatura contemporánea de estos países.

En 1909, Filippo Tommaso Marinetti publica su manifiesto futurista en Francia. La incidencia de este sobre los últimos destellos del modernismo y posmodernismo americano se refleja en una serie de artículos de contestación que terminarán dando paso a una sensibilidad novedosa y a diferentes movimientos que ratifican la singularidad del arte nuevo en el centro y sur del continente americano.² En 1930, con la eclosión de un gran número de pronunciamientos que dan un carácter eminentemente dictatorial al conjunto general de los gobiernos del hemisferio meso-austral y con las consecuencias de la crisis económica mundial que se había producido en 1929, se origina un clima distinto, menos propicio para la innovación vanguardista tal y como se había manifestado hasta entonces (Osorio, 1988, pp. XX-XXI; Lauer, 2000, pp. XXXVII-XXXVIII). En 1927, en los últimos años de la primera fase vanguardista de la literatura de los pueblos hispanos, Carlos Oquendo de Amat reúne un conjunto de poemas escritos entre 1923 y 1925 y los publica en Lima con el título de 5 metros

¹ Noe Jitrik expresa que hay que “desprenderse del prejuicio de que la vanguardia es en América Latina puro europeísmo” (1982, p. 15). Beatriz González en “Luis Barrios Cruz: renovación vanguardista y nativismo poético en Venezuela” (1982) y Ana Pizarro en “Vanguardismo literario y vanguardia política en América latina” (1981) han mantenido esta misma postura (Vich, 2000, p. 203)

² Algunos de esos artículos son: “Marinetti y el Futurismo” (abril de 1909), de Rubén Darío; “Nueva escuela literaria” (agosto de 1909), de Amado Nervo (Osorio, 1988, p. XX).

de poemas. En estos años en Perú, bajo el aura de José María Eguren y el vanguardismo profundo y humano de César Vallejo,³ destacan la acción rupturista de las revistas *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui, y *Boletín Titikaka*, así como el surrealismo de Xabier Abril y el simplismo de Alberto Hidalgo.⁴

La palabra poética de la nueva sensibilidad se va a caracterizar por el alejamiento de los canales convencionales de expresión de la realidad y de la belleza. Ahora, el exterior tangible deja de ser el objetivo de la inspiración lírica para dar paso a la representación del estado mental que un hecho genera en el interior del poeta. De ahí que la nueva poesía trate de reproducir la espontaneidad, las insospechadas asociaciones, el ilogismo y la simultaneidad propios del pensamiento-asociación “como la forma esencial de la vida intelectual, [puesto que] siendo la similitud con el pensamiento-asociación el actual criterio de verdad literaria, la lógica racional está expulsada de la literatura” (Epstein, 1920, p. 77).

El solecismo definidor de estas vanguardias establece una fractura entre el valor literario y el valor cotidiano de las palabras. La metáfora insólita, de términos absolutamente disímiles, se impone como organizadora de la cosmovisión personal del poeta, como vertebradora de la recreación artística del plano intelectual, único y simultáneo, vinculado a un hecho o a su contemplación. La gramática eclosiona y se funda un territorio de libertad expresiva, en el cual se diluye la utilización de la rima y el ritmo – recursos tradicionales de la retórica anterior–, se instaura un espacio lírico donde se rechaza el uso de la puntuación y la habitual organización espacial

³ Inmaculada Lergo Martín, en su introducción a la nueva edición de *La poesía contemporánea del Perú* compilada por Eielson, Salazar Bondy y Sologuren originalmente en 1946, subraya cómo en el prólogo de esta antología, Salazar Bondy hace “derivar la literatura peruana de Eguren y Vallejo” dando “un giro considerable a la historiografía literaria peruana” y cómo designa entre sus herederos a Xavier Abril y Carlos Oquendo de Amat (Eielson et al., 2013, pp. XLV-XLVI).

⁴ El desarrollo de la poesía peruana de vanguardia, según Lauer, es “un aislado y aguerrido esfuerzo por la modernidad allí donde casi todo la negaba. No alcanzó a ser propiamente [...] un programa; su poca duración lo condenó a quedar en novedad [...] [A] poco de su llegada se disgregó en diversas manifestaciones que por sus características anunciaban el fin del impulso y remachaban su carácter atípico (2000, p. XXXIX). Oquendo, en consonancia con esta visión, dejaría de publicar poesía y se centraría en la militancia política en el Partido Socialista Peruano. Exiliado en España, muere en 1936.

y tipográfica de los versos del poema. Aparecen descripciones instantáneas que captan lo dinámico y lo transformacional de los hechos, es decir, los aspectos del mismo que permiten su reconocimiento sensorial, puesto que “no todos los detalles valen la pena de ser señalados; conviene elegir sólo los expresivos. En esta elección está toda la estética” (Epstein, 1920, p. 34). Dichas representaciones caracterizadas por su laconismo impreciso, se ocupan singularmente, además, de asuntos hasta entonces marginados, asociados al desarrollo industrial y tecnológico que ha acompañado al progreso científico: “[Hasta la nueva literatura,] la tiranía del verso [...] excluía de los poemas gran número de palabras [...] Excluir palabras es excluir sentimientos irremplazables porque la sinonimia no existe [...] La literatura moderna se ha adjudicado todos los temas” (Epstein, 1920, p. 89).

El pensamiento racional, por tanto, pierde su condición axial en la organización de la realidad interior expresada a través de la composición poemática para ser sustituido por un pensamiento-asociación traducido a un lenguaje de imágenes ilógicas, que suponen un obstáculo para la comprensión del lector debido a la falta de referente natural. Se otorga así a la imagen lírica un carácter abierto que implica al lector en la construcción de la misma. La ausencia de mimetismo respecto al mundo externo constituye un inconveniente para la capacidad comprensiva del individuo y “obliga a la inteligencia a escrutar horizontes más extensos, a examinar posibilidades más numerosas” (Epstein, 1920, p. 73).

LOS 5 METROS DE POEMAS

En la lírica oquendiana puede contemplarse, en gran medida, la presencia de estos rasgos definidores del lenguaje vanguardista, aunque en algunos momentos se compruebe la existencia de elementos menos innovadores.⁵ No obstante, más allá de este dualismo estilístico, la temática cosmopolita de alguna de sus creaciones, la peculiar variedad de la composición tipográfica, la utilización del espacio en blanco, la falta de

⁵ Salazar Bondy al describir la poesía de Oquendo en “La poesía nueva del Perú”, presentación de la antología *La poesía contemporánea del Perú*, afirma que “el gesto dadá” del poeta “no queda en prototecnica sino que se muestra intimista y puro” (Eielson et al., 2013, p. 13).

puntuación, el esquematismo sintáctico asociado a la parquedad en la descripción o en la atribución, el uso metafórico como medio de aprehensión del propio universo interior y la pretendida simultaneidad con que es expresada la íntima visión del autor confieren a su poemario un profundo carácter vanguardista, acorde con la nueva sensibilidad en la que su obra se contextualiza.

A pesar de constituir un poemario cohesionado, 5 metros de poemas puede dividirse en dos tipos de poemas por íntima voluntad del autor:⁶ los poemas acéntricos y los que no presentan tal caracterización. Las diferencias fundamentales entre unos y otros son la temática eminentemente urbanita y tecnológica en los primeros, así como su disposición tipográfica en un espacio que duplica el de los poemas no denominados de este modo. Compuesta por dieciocho poemas, y cuatro paratextos (una dedicatoria, una advertencia, un intermedio y una biografía, todos ellos de dimensiones reducidas), la obra fue concebida para ser leída de manera análoga al visionado de una película o como el poeta sugiere para ser abierta “como quien pela una fruta” (Oquendo). En esta diferenciación, parcial y no taxativa, de las composiciones de la obra se encuentran las dos principales tendencias del lirismo oquendiano: lo atávico y lo cosmopolita.⁷ En palabras de Sebastián Salazar Bondy, “[e]l poeta viene de la provincia y trae paisaje, naturaleza y vida” (Eielson, Salazar & Sologuren, 2013, p. 149), bagaje que Oquendo utilizará a modo de prisma en su aproximación al contexto moderno de la ciudad, porque, como sigue argumentando Salazar, “a pesar del arraigo a lo suyo, tiene un [...] impulso [...] hacia los lugares populosos y cosmopolitas donde la multitud y el fragor urbanos se levantan enormes sobre el suelo y donde la lógica resbala y pierde su severa seguridad, donde ‘nada se sabe de nada’” (Eielson et al., p. 150).

⁶ Es el propio Oquendo quien, metapoéticamente, caracteriza “film de los paisajes” como poema acéntrico e incluye una nota donde alude a la naturaleza intangible de estas composiciones. Por sus paralelismos retóricos y temáticos, “new york” y “amberes” se consideran poemas acéntricos también.

⁷ Vich define el indigenismo vanguardista “como la actitud artística e intelectual que articulaba la tradición autóctona con el lenguaje y el espíritu de la modernidad occidental”. Entre los ejemplos de esta postura citados por la crítica están *Motivos de Son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931), de Nicolás Guillén, la pintura de los muralistas mexicanos y *5 metros de poemas* (2000, pp. 56-57).

Según Gastón Bachelard, la imagen poética, simple en lo sustancial, “[e]s propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven” (2000, p. 11). Desde el primer paratexto, Oquendo hace alusión a su deseo de forjar un lenguaje en esencia matinal, a través del cual expresar su insólita cosmovisión, construida desde los afluentes del onirismo y la ensoñación de más pura raigambre surrealista.

El poeta califica sus poemas de “inseguros” como el habla primigenia, en clara relación con ismos de las primeras décadas del siglo XX que tenían como uno de sus principales fundamentos la expresión ilógica, inconexa y agramatical de espacios y conceptos irreales por medio de lenguajes inaugurales y fundacionales, como por ejemplo el surrealismo, el creacionismo, el ultraísmo, el dadaísmo o la nueva sensibilidad explicitada en el manifiesto agú.⁸ Tanto el dadaísmo como la estética agú constituyen movimientos que aluden en sus denominaciones al habla primigenia y carente de significación propia de los recién nacidos, a la emisión de sonidos básicamente onomatopéyicos.⁹ En el poema “Madre” volverá a expresarse en este sentido: “mi palabra está primitiva como la lluvia o como los himnos”. Este carácter prístino de la palabra oquendiana está íntimamente ligado a su vez con el principio creacionista que hace de la poesía un arte demiúrgico, que se acerca a la naturaleza, no a través de un vínculo ancilar y mimético, sino en condiciones de genésica equivalencia:¹⁰

⁸ “Las nuevas tendencias estéticas: ‘Agú’” es el primer manifiesto de este ismo. El texto aparece en la revista chilena *Claridad* el 13 de noviembre de 1920. Sus autores son Martín Bunster y Alberto Rojas Giménez, que firman con pseudónimos: Juan Martín y Zain Guimel, respectivamente (Müller-Bergh y Mendonça, 2009, p. 19).

⁹ En el primer manifiesto Agú, se define este vocablo y la estética que designa como “Lo elemental. La voz alógica. / El primer grito de la carne [...] Agú es la Verdad. Lo espontáneo. / Agú no necesita aprendizaje” (Osorio, 1988, pp. 81-82) En cuanto a los dadaístas, aunque Tristán Tzara rechaza cualquier significación concreta del vocablo *dada*, señala varios posibles semas del mismo; además, se ha querido interpretar tal vocablo como el sonido primero de la vida del ser humano, al que se asocia el primitivismo y el ilogismo propio de este movimiento.

¹⁰ En el manifiesto “*Non serviam*”, Vicente Huidobro proclama la independencia del artista respecto de la Naturaleza como fuente de inspiración: “*Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas”. (Osorio, 1988, p. 33.)

Las ciudades se habrán construido
sobre la punta de los paraguas

(Y la vida nos parece mejor
porque está más alta)
(Oquendo "film de los paisajes")¹¹

En la misma dirección auroral, se inscribe la sintaxis simple y, en muchas ocasiones, atributiva que estructura las composiciones poemáticas de esta colección, especialmente, en los poemas acéntricos. Incluso, las construcciones oracionales predicativas contribuyen al esencialismo general del poemario al limitarse con frecuencia a atribuir una acción a un agente, cuya asociación tiende a romper los límites de la realidad y la lógica. Las imágenes intangibles que resultan de estas metáforas se inscriben en los propósitos fundacionales del creacionismo y el surrealismo,¹² al constituirse, por un lado, en novedosas realidades poéticas de sustancia afín a las de naturaleza más cotidiana, y, por otra parte, al permitir el conocimiento de infrecuentes espacios ajenos al mundo de la vigilia y de la sabiduría positivista:

Todas las casas son cubos de flores

El paisaje es de limón
y mi amada
quiere jugar al golf con él
(Oquendo, "film de los paisajes")

Oquendo, nacido en la provincia de Puno, en plena sierra peruana, no es ajeno a la disociación plurisignificativa que ha dividido el Perú en dos espacios irreconciliables durante mucho tiempo: la costa y la sierra. Esta fractura geográfica tiene antecedentes y repercusiones históricas, políticas,

¹¹ Por su propia concepción como obra fílmica, *5 metros de poemas* no presenta paginación. Cito por el nombre de los poemas. En la medida de lo posible y para favorecer la comprensión de mi estudio, trato de reproducir la organización tipográfica del original.

¹² Jácome Valera subraya las similitudes y diferenciaciones del poemario con respecto a los fundamentos programáticos del cubismo, futurismo, creacionismo y ultraísmo (2012, pp. 46-73).

económicas y culturales. Tal y como expresa José Carlos Mariátegui, la costa limeña tiene un origen y un carácter colonial e hispánico, mientras la sierra ha mantenido, a pesar de todo, un espíritu indígena, precolombino y atávico:

No existe todavía [...] una nacionalidad peruana [...] El costeño se diferencia fuertemente del serrano [...] en la Sierra la influencia telúrica indigeniza al mestizo, casi hasta su absorción por el espíritu indígena, en la Costa el predominio colonial mantiene el espíritu heredado de España. (330)

Hondamente marcado por las peculiaridades geográfico-culturales de su tierra natal, el poeta puneño llega a Lima, donde la capital, aunque lejos de alcanzar la plenitud de metrópolis arquetípicas estadounidenses o europeas,¹³ ejerce sobre su alma un poder sobrecogedor que lo paraliza y lo inunda de desazón. Sin embargo, tal sentimiento de pánico, explicitado en "Poema del manicomio", se irá transformando de modo gradual en una percepción alucinada de la urbe como sinécdoque del proceso de modernización e industrialización que se extiende por el país y que ya es un hecho en naciones más avanzadas. A pesar del hechizo que ejerce la ciudad sobre el espíritu de Oquendo, la aceptación no se produce de modo completo, el artista peruano posee y ejerce una mirada crítica sobre la cosmópolis limeña y, en general, sobre el espacio urbano como eje de la cosificación mercantil de la realidad:

Esto es insoportable
un plumero
para limpiar todos los paisajes
y quién
habrá quedado?
Dios o nada
(Oquendo "film de los paisajes")

¹³ Mariátegui afirma que el desarrollo de la capitalidad limeña es deficitario frente al de las metrópolis occidentales por antonomasia, de las tres leyes biológicas que determinan la formación de una urbe – factores natural o geográfico, económico y político– solo confluye el predominio político; además, subraya el desfase que se observa entre el crecimiento demográfico y urbanístico limeño (1981, pp. 217-218).

Desde esta perspectiva, la poesía de Oquendo es considerada representante del indigenismo vanguardista –denominación acuñada por Mariátegui¹⁴ que “se define por el gesto positivo de abrir un nuevo terreno muy inclusivo que aparece como espacio de conciliación y a la vez como una estética distintiva con respecto al indigenismo y al vanguardismo canónicos” (Vich, 1988, pp. 188, 201; 2000, p. 57).

ACENTRALIDAD POÉTICA Y FUNCIÓN UTÓPICA

La idea de utopía y el territorio de América han estado íntimamente ligados desde la llegada de los europeos a este ámbito a fines del siglo XV. Los conquistadores y expedicionarios buscaron confirmar muchos de sus mitos y sueños sobre sociedades ideales y paraísos adánicos, ajenos a las penurias del mundo conocido y a la corrupción del tiempo, en un territorio vasto y por explorar. Fernando Ainsa plantea dos fases en la relación de este concepto y la historia del continente americano. Durante mucho tiempo, América es el espacio donde se proyecta la utopía de los otros, de los europeos que ven el Nuevo Mundo como espacio del porvenir y la esperanza. Más adelante, durante y a partir de los procesos de independencia respecto a las metrópolis occidentales, los mismos americanos proyectan sus anhelos de futuro sobre sus incipientes naciones: “[l]a utopía sobre América cede poco a poco, a la utopía de América, permitiendo que ahora se hable del derecho a nuestra utopía” (Ainsa, 1990, p. 38; énfasis en el original).

Del mismo modo, plantea la paradoja entre la idea de América como espacio idóneo para “la experimentación utópica” (Ainsa, 1990, p. 22), donde proyectos de este signo laten permanentemente, y la falta de escritura de textos pertenecientes al género creado por Tomás Moro (Utopía, 1516).¹⁵ De este desajuste entre práctica y teoría se deriva, para Hispanoamérica, la mayor adecuación del uso del adjetivo utópico sobre el

¹⁴ Mariátegui defiende el “rescate de la tradición [...] desde la óptica moderna”. Acuña el término “indigenismo vanguardista” para referirse a “la fusión necesaria entre el elemento de vanguardia (el socialismo), y el indigenismo” (Vich, 2000, p. 52).

¹⁵ En el siglo siguiente, el género es continuado por Tomás Campanella (*La ciudad del sol*, 1602) y Francis Bacon (*La nueva Atlántida*, 1627).

sustantivo utopía (Aínsa, p. 39). De esta manera, en la producción hispanoamericana, se reconoce más la presencia de la intención utópica, que la creación de utopías sistematizadas.

La función utópica, según Aínsa, es “el producto de la tensión entre un objeto imaginado” asociado con una plenitud anhelada y “la búsqueda incesante de un objeto sustituto” (4). La realidad alternativa (utopía) supone una crítica de la realidad efectiva (topía), “a la que corrige proponiendo radicales modificaciones a lo injusto de su estructura” (Aínsa, 1990, p. 6):

La utopía es siempre dual en tanto concibe y proyecta una contra-imagen cualitativamente diferente de las dimensiones espacio-temporales del presente. Toda utopía presupone el rechazo del tiempo presente o del lugar (espacio) donde se vive, cuando no de ambos a la vez y la representación de un territorio que está en “otro lugar” (otro espacio) u “otro tiempo”, pasado o futuro, nunca en el presente. (Aínsa, 1990, p. 6)

Una aproximación a la definición del poema acéntrico es develada en “film de los paisajes”, composición explícitamente calificada como tal, a modo de nota explicativa a pie de página:

NOTA.— Los poemas acéntricos que vagan por los espacios subconscientes, o exteriorizadamente inconcretos son hoy captados por los poetas, aparatos análogos al rayo X, en el futuro, los registrarán (Oquendo “film de los paisajes”)¹⁶

Si bien no se trata de una definición en sentido estricto, sí nos permite enumerar algunos de los rasgos sustantivos de dicho acentralismo: levedad, dinamismo, ilogismo, inconcreción, geografía subconsciente y no racional, percepción limitada o restringida. Es decir, poemas utópicos y ácronos; poemas ubicados en un no lugar y un no tiempo. Los poemas acéntricos son inalcanzables por los sentidos habituales del ser humano y habitan espacios inconcretos y oníricos. El poeta, inmerso en lo surreal y con capacidad visionaria, es capaz de concebirlos hoy y será apto para

¹⁶ Vega Jácome afirma que, en esta nota, el poeta se presenta como “un ente corporeizador de los diversos elementos de la realidad” [...] “un ente registrador (traductor y corporeizador, gracias al lenguaje poético), de las regiones del subconsciente y de la propia realidad” (2012, pp. 49-50).

representarlos en el porvenir. Oquendo, pues, es un adelantado, un utopista y la poesía acéntrica es cauce hacia la utopía. El desarrollo de la función utópica es axial en los poemas acéntricos y en ellos, si bien no con la sistematización de las utopías clásicas en prosa, se percibe la función utópica, es decir, el anhelo por una ciudad ideal ubicada en otro lugar y otro tiempo. Se trata de una poesía sensorial en la que el poeta caracterizado por su comportamiento medular –según la terminología de Epstein– capta hoy espacios de geografía sentimental y utópica que registrará en un “próximo episodio” (Oquendo “film de los paisajes”). La alusión al porvenir es fundamental, puesto que como indica Ainsa, “[c]onfiar en el futuro es el primer requisito que debe tener un utopista” (1990, p. 7). La esperanza de concreción física del espacio descentralizado percibido poéticamente es explicitada por Oquendo, que traslada la conquista del mismo más allá del presente de la escritura, en consonancia con el carácter fílmico y performativo de su obra.

Son tres las composiciones que responden a la caracterización otorgada a los poemas acéntricos por el propio poeta en el seno mismo de su creación artística: “film de los paisajes”, “new york” y “amberes”, aunque la temática tecnológica y maquinista ya se adelanta en “réclam”, ubicado justo antes del “intermedio de diez minutos” –con que el autor refuerza la estética cinematográfica de su lenguaje poético–. De este modo, a pesar de no ser en rigor un poema acéntrico, puesto que no está dispuesto a modo de panorámica en dos hojas o pliegues, sino en una sola, “réclam” se convierte en un antecedente de la mirada crítica de Oquendo sobre la urbe desmesurada y presenta, por ello, el juego de metamorfosis entre los elementos naturales y urbanísticos que van a definir el acentralismo espacial y la elaboración utópica de la metrópolis oquendiana:

[E]n los poemas de Oquendo la realidad natural y cultural “se proyectan e invaden mutua y fraternalmente” [...] [quizá por] un deseo de reificar los efectos negativos de una cultura que tiende a convertir el más mínimo elemento natural en mercancía. (Chirinos 107)

Los propios astros reyes son sometidos a este transformismo exorcizante. Organizadores del tiempo diario terrestre, el sol y la luna son

incluidos en la cotidianidad metropolitana y en la actividad mercantil inmanente al ámbito urbano moderno:

Hoy la luna está de compras

Desde un tranvía
el sol como un pasajero
lee la ciudad
(Oquendo "réclam")

Más aún, este poema contiene el verso que da título a la colección de la que forma parte: "compró para la luna 5 metros de poemas". Se trata de un verso llave, ya que en él se condensa, en gran medida, el imaginario lírico del autor peruano. La concepción animista de la naturaleza arraigada en Oquendo le hace introducir la luna, elemento natural, en el fragor comercial que inunda la ciudad, vorágine en la que se ve envuelta también la creación artística, puesto que aparece inmersa en la ley de la oferta y la demanda y cuantificada de modo sorprendente por la longitud de su escritura.

La función utópica en estos poemas viene marcada por la "disociación espacial" (Aínsa, 1990, p. 8) sufrida ante una ciudad marcada por un presente de fiero mercantilismo y deshumanizante modernidad. Oquendo, como todos los utopistas, se encuentra condicionado por el contexto histórico que lo circunda y frente a él propone su "espacio anhelado" (Aínsa, p. 8): "el utopista realiza su obra enraizado en las condiciones de su época [...] y proyecta en su reconstitución, las creencias, las repulsas, las aspiraciones que se dan en su entorno" (Aínsa, p. 5). El cosmos metropolitano al que se enfrenta el autor de 5 metros de poemas es un espacio centralizado, estructurado en torno al eje axial del dinero y la necesidad de aumentarlo progresivamente, axioma que se recoge en el verso de disposición vertical "TIME IS MONEY" (Oquendo "new york"; en mayúscula en el original). La vivencia de la modernidad en el área citadina se ha configurado, en la realidad, alrededor de una concepción economista y mercantilista de la existencia humana, todos los esfuerzos invertidos y los logros alcanzados en virtud del progreso se orientan en función de las leyes de la oferta y la demanda. Las relaciones humanas y naturales con el

epicentro de la modernidad, que constituye la metrópolis, se establecen bajo los presupuestos de un férreo monetarismo. Además, la ciudad se considera el espacio moderno por antonomasia, quedando excluido el ámbito rural, que aparecerá ahora vinculado a una idea de existencia rudimentaria y arcaica, proscrita en los fundamentos arquetípicos de la ideología tecnócrata y maquinista instalada en la urbe capitalina:

En el mestizo no se prolonga la tradición del blanco ni del indio: ambas se esterilizan y contrastan. Dentro de un ambiente urbano, industrial, dinámico, el mestizo [asimila] la cultura occidental [...]. En contacto con una civilización maquinista [...] la idea del progreso [...] es de un irresistible poder de contagio [. Sin embargo,] [p]ara el hombre del poblacho mestizo la civilización occidental constituye un confuso espectáculo, no un sentimiento [...] algunas imitaciones externas [...] hábitos subsidiarios, pueden dar la impresión de que este hombre se mueve dentro de la órbita de la civilización moderna. Mas, la verdad es otra. (Mariátegui, 1981, p. 334).

El dinamismo del espacio urbano subrayado en los poemas acéntricos cobra mayor vigor si cabe al referirse estos a ciudades portuarias, en las que el movimiento de personas, la entrada y salida de barcos y sus mercancías, el vertiginoso crecimiento que la actividad comercial produce en ellas al erigirse en centros de desarrollo económico configuran un área sometida a un inusitado proceso de transformación.

Tras Amberes y Nueva York, urbes que dan título a dos de los tres poemas acéntricos, se esconde la presencia fantasmal de Lima, puerto peruano que no goza, a pesar de su capitalidad, de la misma capacidad de centralización económica de espacios equivalentes. Lima se convierte así en la ciudad nominalmente ausente en 5 metros de poemas, sin embargo, se alude a ella a través de la construcción imaginaria y paradigmática de las ciudades belga y estadounidense, todas y cada una de las cuales quedan situadas bajo el juicio lírico del autor, que las somete a una recreación utópica y descentralizadora en pos de su propio concepto de metrópolis ideal:

Amberes

es un vino de amistad
es el sobre postal del mundo

(Oquendo "amberes")

En el espacio idealizado de los poemas acéntricos, aunque en menor medida que en las otras composiciones del poemario, aparece la nostalgia hacia un pasado rural, donde el vínculo con la naturaleza había sido más fuerte y directo. Así, en los arrabales de New York, la mañana convertida en "una muchacha cualquiera", probable recuerdo de la protagonista de "Aldeanita" –primer poema de la colección–, se ofrece en alquiler y

Los niños juegan al aro
con la luna

en las afueras

los guarda bosques
encantan a los ríos

(Oquendo 35)

Tras la desestabilización espiritual que Oquendo sufre en su primer y horripilante encuentro con la alienadora y deshumanizada Lima ("Tuve miedo / y me regresé de la locura" [Oquendo 23]) se abre un proceso de contemplación crítica del hostil entorno citadino, por el que transita, ahora, con el alma bohemia del flâneur y la percepción encantada del niño. En este sentido, el yo lírico de 5 metros de poemas observa críticamente la realidad desde "la actitud de un migrante", que, sin integrarse, "intenta resolver la tensión entre la nostalgia del intimismo regional y el entusiasmo por la aventura cosmopolita; entre el pasado –asociado al mundo andino mestizo o indígena– y el futuro, visto como la promesa del desarrollo occidental" (Vich, 1998, p. 191). En sentido similar, Vega Jácome alude a la idea de Raúl Bueno en Poesía hispanoamericana de vanguardia: procedimientos de interpretación textual (1983) según la cual en el poemario "habría un proyecto ideológico que propone la incursión del campo en la ciudad a través de un yo poético migrante, con lo cual la civilización tecnológica se amabiliza" (2012, p. 44; el énfasis es mío). El atavismo aldeano de Oquendo, sumergido en la herencia indígena que mantiene cierto animismo en la comprensión de la naturaleza, le lleva a replantearse la relación de

esta con el artificio cosmopolita en que se condensa el progreso industrial y tecnológico, persiguiendo la descentralización de un universo que si bien lo fascina por sus inmensurables posibilidades, también le repele por su antropófaga incidencia sobre el ser humano y la depredación a que somete el entorno natural, elementos que cosifica y mercantiliza en una vinculación obsesivamente centrada en el factor económico:

nos llenamos la cartera de estrellas
y hasta hay alguno que firma un cheque de cielo
(Oquendo "film de los paisajes")

POEMA ACÉNTRICO FRENTE A MODERNIDAD

Oquendo de Amat crea una poesía utópica,¹⁷ que visionariamente percibe un espacio heterogéneo y desjerarquizado que incluye lo natural y lo aldeano en un nivel de incidencia equivalente al urbano. Construye un lugar donde los dos ámbitos interactúan en un proceso de hibridación que rompe la fractura convencional establecida entre ellos:

Las nubes
son el escape de gas de automóviles invisibles

Todas las casas son cubos de flores
(Oquendo "film de los paisajes")

De este modo, el poeta contempla el conjunto de calles y edificios que lo circundan sometiéndolo a una estructuración basada en una percepción

¹⁷ Este utopismo oquendiano se relaciona –diferenciándose o aproximándose– con las proposiciones de los movimientos andinistas y neoindianistas. En la década de 1920, el Andinismo y el Neoindianismo desarrollan ideologías utopistas de reivindicación de la serranía peruana frente a la costa limeña, que adquieren caracteres opuestos, y que, respectivamente, “van desde la utopía imperial [incaica] hasta la creación del neindio mestizo y civilizador” (López Lenci, 1999, p. 22). Vich afirma que el indigenismo vanguardista de Oquendo lo acerca a las tesis de Uriel García sobre el *nuevo indio*, defendidas entre octubre de 1927 y enero de 1928 en tres artículos publicados en *Boletín Titikaka* y en su libro *El nuevo indio* aparecido en 1930 (Vich, 2000, p. 95). Refiriéndose a las relaciones de Oquendo con el director de *Boletín Titikaka*, Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Peralta), Vich afirma que Oquendo “no participaba del furor indigenista [...], ni [...] del interés en los idiomas vernaculares [...] ni del] activismo en pro de la reivindicación del indígena” de Churata (2000, p. 214).

sentimental dictada por sus raíces telúricas y desecha la organización geométrica y jerárquica de la modernidad, centralizada en una urbe extremadamente capitalista y desespiritualizada. Diferentemente a la planificación urbanística centralizada y regular de utopías clásicas como la de Moro o Campanella, Oquendo pretende crear una geografía nueva, ajena a los márgenes y esquemas geométricos que configuran la realidad convencional; un espacio sensorial edificado por medio de un lenguaje lírico y de carácter diverso, modulado por la utilización tanto de lo propiamente lingüístico como de lo visual y en el cual cobra especial preponderancia la función de la metáfora como organizadora de su cosmovisión.¹⁸

Este espacio tendrá como principal rasgo definidor su naturaleza acéntrica; es decir, la acentralizada ubicación de los elementos que lo constituyen. Será un universo sin eje vertebral que establezca los habituales conceptos de dentro y fuera, de centro y periferia. Por ende, un ámbito acrisolado donde un dinamismo transformacional incesante y extraordinario traduzca la vivencia sentimental del joven bohemio en su crítica aclimatación a la modernidad:

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión geométrica. Es vivido [...] con todas las parcialidades de la imaginación [...]. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado (Bachelard, 2000, p. 28).

Toda concepción del centro reclama una periferia, un punto lejano del foco. En esta concepción geométrica hay un sustrato maniqueo, bipolar, que implica un espacio constituido por lo positivo y lo negativo, lo blanco y lo oscuro, es decir, por extremos opuestos basados en el oxímoron de sus esencialidades definitorias. Centro y margen, céntrico y excéntrico se configuran de este modo como una dualidad antinómica de tintes análogos

¹⁸ “Si se multiplicaran las imágenes, tomándolas en los dominios de la luz y de los sonidos, del calor y del frío, se prepararía una ontología más lenta, pero sin duda más segura que la que descansa sobre las imágenes geométricas” (Bachelard, 2000, p. 254). Vich valora la metáfora en Oquendo (y en *Ande* [1926], de Alejandro Peralta) “como el espacio de fusión de la técnica y los contenidos de ambos movimientos culturales (indigenismo y vanguardismo), resultando en un producto fundamentalmente inédito” (1998: 188).

a la formada por los paradigmáticos conceptos de probidad y perversidad. La disolución de dichos absolutos en matices progresivamente unificadores fluye en estos poemas hasta alcanzar un espacio renovado e integrador, crisol de singularidades, donde el rechazo al eje axial reconfigura la perspectiva espacial de la existencia, para crear una realidad caracterizada por la transformación continua, por el dinamismo inmanente y por la dispersión de sus energías; es decir, una realidad acéntrica, extraña al equilibrio entre fuerzas centrípetas y centrífugas:

basta con estirar una esquina
para sentirse proyectado de la escuela a la puerta de las dulcerías
(Oquendo “amberes”)

Realizada dentro de un espacio periférico, esta apropiación poética de la modernidad transmitida desde el centro europeo polemiza con la idea de modernidad hispanoamericana entendida “como un simulacro” y se sitúa en el extremo contrario, es decir, en la concepción de una periferia que “dialoga con los temas de la modernidad central y global como propios [...] se los apropia ya sea con imaginación, con irreverencia, con adaptación [...] receptiva; sin imitarlos o simularlos meramente sino en comunicación directa con ellos” (Brunner, 2001, pp. 254-255).¹⁹ El utopismo lírico de Oquendo en sus poemas acéntricos supone una “visión abierta” de la modernidad, donde brilla la concienciación crítica en torno a la fuerza doblemente dinamizadora y destructora de esta (Brunner, p. 259).

La simplicidad versificadora de Oquendo y el carácter atributivo de su sintaxis confieren a su lenguaje poético un carácter suntuoso y genésico acorde con la disolución del espacio tradicional y la creación de un nuevo cosmos libre de la geométrica coerción impuesta por el establecimiento jerárquico de un núcleo y su consecuente periferia:

Amberes

¹⁹ En *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*, Mirko Lauer afirma que muchos vanguardistas peruanos cayeron en “una ilusión de modernidad”: llevados por la fascinación maquinista y urbana, creyeron posible su traslación a “una cultura periférica” a pesar de la falta de cambios radicales en la sociedad (2003 citado en Vega Jácome, 2012, p. 43).

Es la ciudad sin distancias
 las calles son tirantes de goma
 (Oquendo "amberes")

El espacio oquendiano emancipado de todo tipo de polaridades renombra los elementos que lo configuran a través de una expresión sintáctica esquematizada y publicitaria, sus versos anuncian la singularidad heteróclita de un universo en el que se fusionan lo cosmopolita y lo autóctono, lo urbano y lo rural, a través de un animismo fundacional, cuyo origen hunde sus raíces tanto en la estética de la vanguardia como, y sobre todo, en la espiritualidad indígena superviviente en el Perú serrano, a pesar de todo, impermeable a la impositiva influencia colonial:²⁰

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 las artistas de la Paramount

El tráfico
 escribe
 una carta de novia
 (Oquendo "new york")

El poderoso dinamismo que emana de su poesía viene dado no solo por la elección de los escenarios o el carácter insólito de la metáfora, sino también por la acumulación de diferentes tiempos verbales –presente, pasado y futuro–, tal y como se evidencia en "amberes" donde aparecen entre otras las siguientes formas: "Las cúpulas cantaron", "la casa Nestlé / ha pavimentado", "El cielo [...] / espera", "de sus labios / volará".

²⁰ Según Aínsa, "[n]uestra existencia transcurre entre dos utopías, dos espejismos, dos figuraciones de la ciudad feliz, la que no se encuentra en parte alguna. Hay, pues, utopías retrospectivas y utopías de la anticipación" (1990, p. 7).

El mismo fin y efecto emana de la composición tipográfica del poema: alternancia de mayúsculas y minúsculas, variado tamaño de la letra, diversidad en el espacio en blanco que separa los versos, las palabras y las letras, juegos visuales donde las palabras contribuyen con su disposición pictórica a reforzar el contenido semántico al que se pretende aludir. Verbigracia, en el verso “E l c a l o r e s c o m o u n p e n s i o n i s t a” la singularidad de la distancia entre las letras y palabras contribuyen a la definición de Amberes como una ciudad elástica y sin distancias. También puede citarse el dibujo de las ventanas de un rascacielos en el poema “new york”, recurso afín a los caligramas de Apollinaire, o la representación visual de la pasarela por la cual los pasajeros descienden del trasatlántico para bajar a puerto en “amberes”:

El cielo de pié con su gorrita a cuadros

espera

l

o

s

p

a

s

a

j

e

r

o s

DE AMÉRICA

DE AMÉRICA

(Oquendo “Amberes”)²¹

La concepción del poemario como una película de cine, materializada en su edición como una página continua que se despliega; la especificación

²¹ En este poema, se refleja la ironía del poeta frente a la visión eurocentrista sobre América y ante la idolatría acrítica de la modernidad europea por parte de cierto sector hispanoamericano (Vich, 1998, pp. 193-194).

de un "intermedio" –que no coincide con lo que, según el número de poemas (concretamente dieciocho), podría esperarse como mitad aproximada del libro–; la medida explícita de la longitud del papel en que se presenta el conjunto de composiciones líricas, que no se ajusta por algunos centímetros a los cinco metros explicitados por el autor –hecho que la crítica señala como un problema de edición– son otros elementos que contribuyen a la descentralización del imaginario espacial oquendiano.

CONCLUSIONES

En los poemas acéntricos, se hallan barcos "debajo del tapete" (Oquendo "new york"), niños que estudian "el problema de la ubicación" (Oquendo "amberes"), paisajes que se desdoblán, ciudades que son construidas "sobre la punta de los paraguas" (Oquendo "film de los paisajes") y cambian de una a otra con solo tocar un timbre. Hay en esta poesía un colapso cinético, un dinamismo hipertrófico que dinamita el espacio tradicional e instauro un acentralismo de dimensiones imprecisas y nulo equilibrio.

La mirada ensimismada de Oquendo pasea por una ciudad imaginada – más allá del referente físico basado en el recuerdo de una experiencia vivida– que pretende subvertir el deshumanizado fragor de capitales como Nueva York o Amberes. Con el hálito vagabundo del flâneur se detiene en un doble recorrido vertical y horizontal por la inmensurable geografía citadina. Su deambular proyecta una visión subyugada por la nostalgia de la tierra serrana –distante y querida– y, al mismo tiempo, por la fascinación ante la urbe sobrecogedora –epítome del progreso moderno–. La dualidad de su sentimiento se resuelve en el matraz lírico de unos poemas donde el fuego de un dinamismo incesante y transformador y el panteísmo animista que inunda su alma componen un espacio sincrético entre lo natural y lo tecnológico, redimensionado más allá de convencionales arquetipos métricos y, en definitiva, "una geografía sentimental" (Eielson et al., 2013, p. 156) capaz de afrontar y dar respuesta al abismo desnaturalizado que la metrópolis moderna abre ante el ser humano.

La espacialidad acéntrica creada por Oquendo es expresada a través de un lenguaje sencillo y prístino, de sintaxis esquemática y metáfora

inusitada que devela un cosmos auroral liberado de estrechos márgenes y parcialidades geométricas. En sus poemas acéntricos, la voz de Oquendo de Amat, signada por la función utópica y "primitiva como la lluvia o como los himnos" (Oquendo "madre"), llega al lector como un canto de litúrgico laconismo, no exento de humor, que anuncia la existencia de una ciudad utópica, de una modernidad naturalizada y panteísta.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, F. (1990). Necesidad de la utopía. Buenos Aires: Tupac, 1990.
- . (2003). Más allá de la globalización: la utopía como alternativa. En R. García Gutiérrez, E. Navarro Domínguez y V. Núñez Rivera (Eds.), Utopía. Los espacios imposibles (pp. 1-15). Frankfurt am Main, et al.: Peter Lang.
- Bachelard, G. (2000). La poética del espacio (1965) (2ª ed., 3ª reimp.). E. de Champourcin (Trad.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Brunner, J. J. (2001). Modernidad: centro y periferia. Claves de lectura. Estudios Públicos, 83 (invierno), 241-263.
- Chirinos, E. (2010). Vanguardia, mercancía y el dandysmo en Carlos Oquendo de Amat. Cuadernos Hispanoamericanos, 721-722, 103-119.
- Eielson, J. E., Salazar Bondy, S. y Sologuren, J. (eds.). (2013). La poesía contemporánea del Perú (1946). F. de Szyszlo (Ilustraciones). I. Lergo Martín (Estudio preliminar). Ica, Perú: Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Epstein, J. (1920). La poesía de hoy: Un nuevo estado de inteligencia. Buenos Aires: Biblioteca de Filosofía Moderna.
- Jitrik, N. (1982). Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 8 (15), 13-24.
- Lauer, M. (2001). Antología de la poesía vanguardista peruana. Lima, Perú: El Virrey.
- López Lenci, Y. (1999). El laboratorio de la Vanguardia Literaria en el Perú. Lima, Perú: Horizonte.
- Mariátegui, J. C. (1981). 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928). Lima, Perú: Biblioteca Amauta.

Müller-Bergh, K. y Mendonça Teles, G. (2009). Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo V, Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay. Frankfurt am Main, Deutschland: Vervuert; Madrid, España: Iberoamericana.

Oquendo de Amat, C. (2007). 5 metros de poemas (1927). Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.

Osorio, N. (Ed.) (1988). Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. N. Osorio (Selección, prólogo, bibliografía y notas). Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Vega Jácome, S. (2012). Espejos de la modernidad. Vanguardia, Experiencia y Cine en 5 metros de poemas. La Molina, Perú: Universidad de San Ignacio de Loyola.

Vich, C. (1998). Hacia un estudio del "indigenismo vanguardista": la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIV (47), 187-205.

---. (2000) Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el "Boletín Titikaka". Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.