

**ARTE, SOCIEDAD Y SUJETO EN 5 METROS DE POEMAS
DE CARLOS OQUENDO DE AMAT**

**ART, SOCIETY AND SUBJECT IN 5 METROS DE POEMAS
BY CARLOS OQUENDO DE AMAT**

**ARTE, SOCIEDADE E SUJEITO EM 5 METROS DE POEMAS
DE CARLOS OQUENDO DE AMAT**

Roman Manuel Rojas Chavez¹

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

roman.rojas@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-0849-225X

Recibido: 20/02/21

Aceptado: 10/03/21

1 Roman Rojas (Lima, 1998) bachiller de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, graduado con el trabajo de investigación *El hombre de vidrio y la realidad. Antecedentes de lo fantástico en la "Novela del licenciado Vidriera"*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Es director de *Entropía. Revista de terror en el arte español e hispanoamericano*. Ponente en coloquios nacionales e internacionales con trabajos especializados en literatura fantástica y de terror. Ha publicado "Amaru y la literatura cubana", en la compilación *Amaru, una revista de artes y ciencia: doxografía crítico-literaria* (2017), y "La mitificación de Lino León: análisis del personaje Tío Lino en cuatro relatos", en la revista *Ínsula Barataria* número 23.

Resumen

Dentro del canon literario peruano, el único poemario de Carlos Oquendo de Amat, *5 metros de poemas*, tiene un lugar de particular importancia. Sin embargo, tal obra se mantuvo al margen durante mucho tiempo hasta que sería redescubierta por Mario Vargas Llosa, otorgándole la relevancia merecida dentro del derrotero lírico peruano. Por ello, en el presente trabajo se realiza un acercamiento a las primeras recepciones críticas a la obra del vate peruano, así como a trabajos mucho más extensos y elaborados. Asimismo, con base en los postulados filosóficos de Gustavo Bueno (1972), analizaremos e interpretaremos el poemario antes referido uniendo los aspectos formales y el contenido para revelar su significado; lo cual, a su vez, será relacionado con una postura crítica hacia la sociedad y el lugar del arte y el sujeto en él.

Palabras clave: poesía peruana, materialismo, Carlos Oquendo de Amat.

Abstract

Within the Peruvian literary canon, Carlos Oquendo de Amat's only poetry book, *5 metros de poemas*, has a place of particular importance. However, such work remained on the sidelines for a long time until it would be rediscovered by Mario Vargas Llosa, giving it the relevance it deserved within the Peruvian lyrical course. For this reason, in the present work an approach is made to the first critical receptions to the work of the Peruvian bard, as well as too much more extensive and elaborate works. Likewise, based on the philosophical postulates by Gustavo Bueno (1972), we will analyze and interpret the aforementioned collection of poems, uniting the formal aspects and the content to reveal its meaning; which, in turn, will be related to a critical stance towards society and the place of art and the subject in it.

Keywords: Peruvian poetry, materialism, Carlos Oquendo de Amat.

Resumo

Dentro do cânone literário peruano, o único poemario de Carlos Oquendo de Amat, *5 metros de poemas*, tem um lugar de particular importância. No entanto, esta obra ficou muito tempo à margem até ser redescoberta por Mario Vargas Llosa, dando-lhe a relevância que merecia dentro da trajetória lírica peruana. Por isso, no presente trabalho abordam-se as primeiras recepções críticas à obra do poeta peruano, igualmente obras muito mais extensas e elaboradas. Da mesma forma, com base nos postulados filosóficos de Gustavo Bueno (1972), iremos analisar e interpretar o poemario citado, unindo os aspectos formais

e o conteúdo para revelar seu significado; o que, por sua vez, estará relacionado a uma postura crítica em relação à sociedade e ao lugar da arte e do sujeito nela.

Palavras-chave: poesia peruana, materialismo, Carlos Oquendo de Amat.

Introducción

Un primer acercamiento a la obra nos muestra un poemario que, por características formales principalmente, parece ser una obra que desnaturaliza el lenguaje, que experimenta con la página en blanco y el formato del libro pero que tal experimentación recae en un simple juego, en la imaginaria de un autor que desautomatiza el discurso pero que termina por crear un lenguaje artificial que no dice nada. Los acercamientos iniciales desde columnas periodísticas exaltan las figuras, pero sin ninguna interpretación sólida; mientras que trabajos más complejos como ensayos y tesis se preocupan por esta misma formalidad relacionándola con otras manifestaciones artísticas tales como con los otros ismos o con otros lenguajes artísticos como el cine. A razón de ello es que en el presente trabajo interpretaremos el poemario oquendiano desde las ideas objetivadas en él en relación con una postura crítica de lo real; teniendo como hipótesis que Oquendo ve en el arte un espacio donde el artista puede expresar su postura crítico-social interpelando a su alocutario desde los escenarios más abstractos para generar la sensación de extrañeza y la subsiguiente reflexión de ella.

En ese sentido, dividiremos el presente trabajo en tres apartados. En el primer capítulo se hará una breve revisión bibliográfica prestando atención a los primeros comentarios que se hacían de la obra del vate puneño desde los periódicos que acompañaron el redescubrimiento de su obra, y luego, referiremos los avances que, sobre esto, logró los estudios más complejos y extensos. Con ello se remarcará la forma aislada

en la que se ha venido interpretado el texto sin prestar atención a que las ideas que en el texto se manifiestan son obra de un autor que interpreta el mundo real y tiene a este como principal referente.

Luego, en la siguiente sección, a fin de dar rigor a nuestras pretensiones interpretativas, se resumirán los planteamientos del filósofo español Gustavo Bueno, de su obra *Ensayos materialistas* (1972); en ella se establece la Doctrina de los Tres Géneros de la Materia, la cual será fundamental para remarcar la naturaleza de aquello que es representado en *5 metros de poemas*, así como del acontecimiento literario extraficcional. Es con ello que podremos avizorar cómo es que los objetos se traducen y cuál es la característica de los cambios que ocurren entre la realidad y la ficción.

Finalmente, en la tercera sección se interpretará el poemario atendiendo a poemas específico debido a la extensión del presente trabajo. Siendo “poema del manicomio” en el que con más detenimiento nos acercaremos pues la ciudad se manifiesta en él bajo los códigos interpretativos de un espíritu sensitivo que sirva para la manifestación de la materia segundogenérica del autor que interpreta la realidad.

Recepción crítica de 5 metros de poemas

En el presente capítulo se hará un recorrido por algunas de las fuentes más importantes acerca de la obra del vate puneño, importantes en tanto el tamaño del trabajo crítico o por la posición institucional que tiene el crítico. Esto último no atiende a un argumento *ad baculum* pues no afirmamos que tales aportes se acercan más a una posible “verdad” del texto, sino que, en su lugar, direccionan la lectura del mismo; se afirmaría que, en lugar de encontrar la “verdad del texto”, estas fuentes, la crean. Estos son, en término de Maestro, los transductores. El teórico español lo define como aquel que “adquiere forma objetiva desde el momento en que su actuación *sobre* el mensaje y *durante* el

proceso de comunicación puede condicionar las posibilidades de recepción por parte del público” (Maestro, 2014, p. 250).

Las afirmaciones en espacios como los periódicos son también relevantes y quizá lo sean aún más que las tesis y libros que mencionaremos luego, puesto que estos tienen un mayor alcance. El público de la literatura es manipulado por las personalidades que ya han alcanzado una posición jerárquica importante en el discurso del canon literario; esto es objetivo, a su vez, de las editoriales que sirven muchas veces para la creación de una tradición literaria. Recordemos el importante discurso de Mario Vargas Llosa al recibir el premio Rómulo Gallegos en 1967, “La literatura es fuego”, pues con la mención que hace, desde su posición cimentada en su obra literaria, posiciona al poeta en un lugar que aun estando con vida no había alcanzado.

Los artículos para periódicos pueden dividirse en dos grupos: biográficos e interpretativos. Tal división se debe entender como el reconocimiento de la supremacía de una sobre otra en los mismos textos pues aquellos que están dentro del segundo no resisten acercar algunos elementos ficcionales a la trágica vida del escritor y, bajo esta misma lógica, los del primero encuentran también reminiscencias de su vida en algunos de sus versos. Esta explosión “publicitaria” para el poeta, como afirmamos antes, se debe a Vargas Llosa, pues fue con esto mismo que se inicia la búsqueda de la tumba de Oquendo. Su hallazgo es motivo para la publicación de textos del primer grupo.

Rómulo Ramírez, en “La recuperación de un gran poeta”, registra algunos datos importantes sobre tal acontecimiento, tales como las figuras que la protagonizan: Carlos Meneses, Antonio Cillóniz y José Bravo. A esto agrega algunos apuntes sobre su poesía:

Oquendo es, según diversos testimonios, nada más que un escritor dedicado con imperiosa exclusividad a la creación del iluminado mundo verbal que es su poesía, universo en

el que se dan lugar insólitamente la tierna fantasía con la deliciosa imaginaria en medio de una atmósfera que concentra lo lúdico y lo onírico (Ramírez, 1972, p. 30)

Este acercamiento, aunque superficial, significa para la tradición crítica un punto de arranque que se tomará en cuenta en últimas publicaciones como el número 11 de la revista *Dedo Crítico* dedicado enteramente al vate puneño; pues en él encontraremos afirmaciones que de una y otra forma semejan la citada. Ramírez proyecta entonces el análisis de la obra a una labor hermenéutica que se separa absolutamente del medio social, pues la labor comprometida del puneño, afirma el articulista, se da después de la publicación del poemario. Siendo el discurso político separado del social bajo un esquema cronológico que apunta a un aparente cambio de perspectiva de Oquendo; uno que, en su militancia, “resulta a veces, plenamente distinto al autor de ‘5 metros de poemas’” (Ramírez, 1972, p. 32).

Es antes del descubrimiento de la tumba que se dan unos vistazos a la vida y obra del poeta. Respecto a la creación literaria, César Lévano (1968) afirma: “llenaba cuadernos con unos versos con ternura de canto, limpios como una superficie lacustre; con música; pero sin sensualidad en la música; cargados de imágenes insólitas, vivas, alegres, transparentes” (p. 29). La transparencia que alude podría referirse, al igual que con Ramírez, al desligamiento de la poesía oquendiana con su contexto socio-histórico. La ternura referida es un adjetivo dado a poetas que, al igual que con la lectura de Eguren, se les ha dado el carácter de puristas en el sentido de que su obra se aísla de la realidad y se encierra en una torre de marfil para generar versos alegres que se contradicen con un medio extraliterario triste.

Alberto Tauro (1977), por su parte, no deja de sumar a esta tradición de artículos que separa *5 metros de poemas* de su entorno, pues él mismo afirma: “Encandilado por las imágenes de su mundo interior y tal vez asediado por un contenido im-

pulso de expresar sus voces, el juvenil autor de los 5 metros de poemas carecía de una exacta noción de la realidad” (p. 2). Con esto no solo se separa la obra de su contexto, sino que a esto se suma una completa incapacidad del autor para entender el medio en el que está ubicado.

Mientras que los artículos anteriores mostraba una lectura parcial de la obra motivada por una interpretación personal de la ficción, Tauro cierra cualquier otro tipo de lectura que intente relacionar la ficción con su entorno, puesto que el autor, creador de las ideas contenidas en el texto, es aquel que sirve a la vez de mediador entre lo real y lo ficcional; y si este no es capaz de tener una visión clara de lo que rodea su obra, será inevitablemente un texto cerrado sin referente real que sustente una lectura que no apele al hermetismo de un lógica interna.

Todas estas afirmaciones se deben quizá a la clara contradicción que había entre la obra y la vida de Carlos Oquendo de Amat. Los artículos que hemos revisado han dado mayor importancia a la biografía del puneño que a su obra, las citas rescatadas no exceden los límites que aquí se han replicado; la vida enfermiza y combatiente del vate no se condice con la lectura que los arriba mencionados hacen de su poesía. Esteban Pavletich (1972) resume esta relación antitética motivada por un elemento común, la voluntad:

Oquendo, dueño de una buida sensibilidad y de una poética clarividencia, se consumía en una obligada bohemia de inadaptado, pero sin renunciar a su entrañable vocación de poeta y de combatiente social. Realmente, Oquendo de Amat lograba sobrevivir dirigiéndose a sí mismo, movido por una terca voluntad de dar, de producir, de prodigarse. (p. 20)

José Miguel Oviedo hace un breve recorrido por el poemario y suelta algunas afirmaciones que reconocen algunos elementos extratextuales como: “conoce las técnicas difundidas por el movimiento ultraísta, el surrealismo, el futurismo, es evidente que ha leído a Apollinaire, a Breton, a Pierre Reverdi” (1969, p.

36). La estructuración de los versos es asociada al vanguardismo europeo y también a otros tipos discursivos: “busca el efecto de la simultaneidad y la velocidad con palabras fraccionadas, con imágenes que salen del cine y del deporte, etc.” (Oviedo, 1969, p. 36). Esta relación no tendrá repercusión en la interpretación del contenido de su poemario pues, siguiendo la lectura mencionadas en páginas anteriores, se volverá a apelar al sentido infantil:

La visión pura e infantil, de hombre bien y cándido, busca la dimensión impalpable del sueño, de lo maravilloso: en sus versos, lo cotidiano es un milagro, el amor un cuento de hadas. [...] estos encantados *5 metros de poemas* siguen hablándonos, como la primera vez, de un mundo tierno, prístino y sin sombras, un mundo al que solo se accede por vía poética. (Oviedo, 1969, p. 36)

Abandonando el infantilismo atribuido a los versos de Oquendo, Emilio Armaza (1970) hace una lectura centrada en una característica fundamental en su poesía, la sinestesia: “Oquendo tiene en actividad poética todos los sentidos” (p. 2). Analiza este elemento como una genialidad dentro de la obra del puneño; mas quizá por el reducido espacio del texto, no logra concretizar una interpretación de su uso en la poética oquendiana dejándola como una curiosidad digna de ser notada.

Otra lectura, cercana por su carácter al de Oviedo, es la que hace Marco Gutiérrez al relacionar algunos poemas con el modernismo de Eguren. En su artículo, no puede dejar de mencionar —no sin razón— la fuerte influencia que tuvo Eguren en la lírica peruana, de la cual nuestro poeta no podrá escapar del todo, pero sin caer en la imitación; es por ello que el crítico afirma: “La influencia de Eguren que él asimiló y supo imprimirle un sello personal se encuentra también en la factura tierna, minúscula y cuidada de algunos de sus poemas” (Gutiérrez, 1963, p. 12). La lectura, como se podrá, notar no atiende a todo el poemario; la post modernidad que refiere no es caso

de toda la obra sino solo el carácter difuso de una cuantas que aparecen debido al carácter de un autor que era asiduo lector de poesía, no pudiendo dejar de lado a una figura que, por su innovación, es caro a la vanguardia, Eguren.

La influencia en Oquendo no aminora su innovación. La libertad con la que escribe es una característica que bien reconoce Washington Delgado, usando un verso que, además se libera de cualquier significación fuera de la propia imagería de la ficción: ““Moú Abel tel ven Abel en el te” es un verso perfecto, liberado no solo de las cuerdas estranguladoras de la gramática y de la lógica sino también del peso muerto de las significaciones profundas” (Delgado, 1978, p. 17). Oquendo, como lector, ha retenido ya no solo técnicas y figuras que se han de repetir en su obra, sino que ha tomado más el carácter de ella, el sentido de individualidad, de renovación y libertad que el carácter de las vanguardias —y Eguren en su tiempo— significaron.

Como se ha podido notar con estos artículos de periódico y revistas, la lectura ha sido fragmentada por la extensión requerida por el medio en que se publica, pero a esto se le suma el hecho de que tales articulistas han dado mayor énfasis a la vida del poeta antes que a su obra para así darle a esta última el adjetivo de paradigmático en oposición a la ajetreada vida bohemia, política y enfermiza que llevó el puneño. Rómulo Ramírez (1977) consciente de cómo se ha manejado la crítica en torno a *5 metro de poemas*, afirma:

[E]stá aún por hacerse el análisis y la evaluación detenida que requiere. Se trata ciertamente de una tarea ardua en la que hay que comenzar por desechar los criterios convencionales, los juicios y los prejuicios establecidos, que la propia índole de su palabra poética (su libertad imaginativa, su ingravidez verbal) recusan. (p. 2)

El análisis literario de *5 metros de poemas* encuentra su primer eslabón en la tesis doctoral de Carlos Germán Belli (1980); el análisis del poemario, incluso de los poemas para quienes se

dedicaron a uno solo, es fragmentario y más bien dotan de un halo místico su obra antes de esclarecer su sentido. El tesista hace un paneo a través de los poemas encontrados para establecer sus cercanías con cada uno de los ismos que se difundieron durante la vanguardia literaria. La hipótesis que logra confirmar es que la poesía de Carlos Oquendo de Amat lejos de pertenecer a una u otra vanguardia, como la crítica tradicional ha pretendido esquematizarlo, toma un poco de todos los ismos haciendo de su lírica un objeto incontenible en uno solo y que en su lugar necesita tanto de todos ellos como de elementos discursivos de otras artes, como el cine.

Es esto último lo que tomará Selenco Vega en su libro *Espejos de la modernidad: Vanguardia, Experiencia y Cine en 5 metros de poemas* (2010). Muy aparte del análisis de los poemas a partir de los recursos de la teoría literaria y del cine, lo más valioso a rescatar de su texto es la introducción del término macropoema para referirse al poemario de Oquendo:

El macropoema es el poemario que puede ser entendido como un gran poema constituido por pequeños poemas que no pierden su autonomía unas de otras sino que en la unión de estas forman un solo discurso, un poema-todo en relación a poemas-partes. En ese sentido difiere del libro de poemas tradicional que se reúne poemas-elementos a un poemario-conjunto, que, aun con una sola línea temática, no se consolida como unidad discursiva (Vega, 2010, p. 33).

Vega reconoce la unidad del poemario a partir de las características que este libro que lo relacionan casi directamente con una narración filmica. En el encuadrado del poemario, Vega encuentra la imagen perfecta de un rollo filmico que contiene los fotogramas (poemas) de la película (macropoema). Su lectura se apoya también en los poemas que hacen referencia directa al cine y al lenguaje cinematográfico: “réclam”, “film de los paisajes”, desde el título, o la mención del cine en “compañera”, de Mary Pickford en “new york”, de Jack Brown y la cintas

(películas) en “puerto”, del celuloide en “amberes” o la página inclasificable de “intermedio / 10 minutos” que, según Vega, se remite a la práctica común del cine de inicios del siglo XX donde se brindaba un pequeño intermedio durante la película.

Es así que a la fragmentación crítica de los primeros artículos se apone la lectura totalizadora que Selenco Vega propone a partir de la idea de entender el texto como un discurso cinematográfico donde cada poema es parte de un todo fílmico. Esta idea es retomada en la tesis de José Miguel Vásquez, *Experiencia Cinemática en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat* (2010), pues la “experiencia cinemática” es pensada desde la totalidad del texto y ya no solo a unas cuantas figuras retóricas plasmadas en algunos versos. El análisis de Vásquez (2010) va desde la unidad del poema, en tanto forma (disposición en la página) y contenido (imágenes plasmadas), hasta la complejidad del poemario atendiendo a su particular forma de encuadernación como un elemento más para la sensación de simultaneidad y movimiento que el tesista refiere.

Como hemos podido notar, la crítica en torno al poemario aquí tratado ha evolucionado exponencialmente, pasando de la lectura fragmentada a la totalizante, del biografismo y el comentario al análisis teórico. Por nuestra parte, atenderemos una cuestión que la crítica aún deja de lado, la estructuración del sentido ficcional entendiendo el texto como lugar donde se concretizan ideas, ideas que pertenecen a un autor que no puede ser desligado de su realidad. La exploración de esta relación entre ficción y realidad se dará a partir de la teoría que en el siguiente capítulo se expone.

Sobre la materia en la ficción

El Mundo (M) existe como una realidad ajena al sujeto, existe sin necesidad de una corporeidad que la interprete; es, en potencia, cualquier cosa, lo cual ha sido motivo de especulación para la tradición filosófica, otorgándole diferentes nombres a

una “cosa” que no pasa de ser una irrealidad lógicamente posible. El sujeto cognoscente es aquel que interpreta el mundo a través de su individualidad, es a través de él que los Tres Géneros de Materialidad de vuelen reales en tanto que tales categorías son realmente categorías sensoriales; es decir, son las capacidades perceptivas del hombre las que dividen la materia: la materia es en tanto es percibida; fuera de ella no se puede hablar de M_1 pues, como veremos, la conceptualización de cada uno se da en razón de un sujeto.

Dentro del *Primer Género de Materialidad* (M_1) se encuentran “aquellas entidades (cosas, sucesos, relaciones entre cosas..., “nacimientos y corrupciones”, etc...) que se nos ofrecen como constitutivos del mundo físico exterior” (Bueno, 1972, p. 292). Es claro que se refiere a la exterioridad del sujeto; este primer género contiene todos los fenómenos que pueden constatarse bajo observación directa o indirecta. Los sentidos del sujeto son cruciales para ello pues es a través de ellos que la existencia de tal materia se hace presente ya sea directamente desde la corporeidad del sujeto o mediante el uso de herramientas que potencian la capacidad sensitiva. Los objetos cuantificables como mesas, animales, sonidos, etc., pueden ser corroborables debido al carácter exterior de su existencia; este no depende de un solo sujeto, sino que se hace constar a través de varios y se establece como verdad; del mismo modo ocurre con los fenómenos que no son perceptibles directamente, el uso de herramientas para alcanzar a notarlas puede ser repetido incontables veces mientras el fenómeno siga presente.

El *Segundo Género de Materialidad* (M_2) atiende a “las vivencias de la experiencia interna en su dimensión, precisamente, interna [...], las vivencias de la experiencia inmediata de cada cual (sensaciones cenestésicas, emociones, etc...)” (Bueno, 1972, p. 193). El fuero interno apela directamente a la corporeidad del sujeto; es decir, la existencia del hombre en tanto M_1 supone también la de su M_2 pues un cuerpo sensitivo no puede sino sentirse además a sí mismo. La corroboración de la exis-

tencia de este género de la materia es también intersubjetiva, pero como un evento cerrado inefable en el sentido en que la sensación interna —el dolor, por ejemplo— no puede ser experimentado por otro sujeto bajo la exactitud con la que lo vivió el primero. La existencia del fuero interno en otro es un acto de empatía del sujeto pues asume que, al compartir semejanzas en los géneros de materialidad que los constituyen (reconocen en el cuerpo (M_1) y en su capacidad reflexiva (M_3) la cercanía biológica y cultural necesaria).

Finalmente, el *Tercer Género de Materialidad* (M_3) contiene los objetos abstractos como “el espacio proyectivo reglado, las rectas paralelas [...], conjunto de números primos, sistema de los cinco poliedros regulares, “Langue” de Saussure, relaciones morales contenidas en el imperativo categórico” (Bueno, 1972, p. 302), además de “todas las realidades sidas en la medida en que su ser actual ya no pertenece al Primer Género [...] ni del Segundo Género” (Bueno, 1972, p. 302). Este género ontológico contiene las Ideas que no tienen correspondencia en sentido estricto con los géneros M_1 y M_2 pero que obviamente existe gracias a ellos. La idea de justicia (M_3) está determinada por el juicio que se hace de las experiencias concretas externas al sujeto (M_1) sumado a la importancia sentimental (M_2) que se agrega al juicio por la correcta formación del ideal de justicia.

Estos Tres Géneros de materialidad, como hemos podido notar en la postulación de cada uno, dependen de la existencia de los otros: los sentidos para captar los fenómenos exteriores, las sensaciones internas que traduce la materia primogenérica que la circunda y la racionalidad que crea ideas puras. La exterioridad necesita de sensaciones internas que modulen del vistazo a la vista focal siendo el (M_2) un primer filtro para la captación de la realidad, así como la subsiguiente corroboración de los hechos contrastándolo con su sistemas de ideas (M_3). Las sensaciones cenestésicas requieren de un cuerpo (M_1) a partir del cual se pueda manifestar lo que siente. Las experiencias del

fuero interno deben también ser relacionadas con un sistema de ideas (M_3).

Análisis de 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat

Debido a la extensión del presente trabajo no podremos detenernos en cada poema rastreando en cada uno de sus versos materiales que nos ayuden a corroborar nuestra hipótesis. Reconocemos en “poema del manicomio” una clara muestra de lo que la totalidad del poemario pretende hacer, por lo que haremos hincapié por sobre otros.

El título “poema del manicomio” guarda en él una carga significativa importante. En él se hace constar desde dónde habla la voz lírica. La contracción gramática “del” en el título es crucial para ubicar el discurso poético. Este “del” podría denotar una pertenencia; es decir, que el poema en cuestión pertenece al manicomio: es producto de un loco. En tal sentido, el poema es el conjunto de desvaríos de un ser que ha perdido la razón. Ello debe ser descartado de inmediato. No porque toda obra literaria necesita de un operador lógico que la construya, sino porque sabemos desde ya que este poema en particular —y el poemario en general— sigue una lógica bien marcada, una donde el personaje racionaliza el medio y su situación.

Es claro que los conceptos que en “poema del manicomio” van a ponerse en oposición son razón/locura. Ambos términos van a ser vistos desde una nueva perspectiva pues el ser racional, el sujeto occidental perteneciente a la urbe, es catalogado por el poeta como loco. El mundo occidental capitalista hace que las personas dejen de racionalizar, suspenden el juicio y se dediquen a oficios mecanicistas sin detenerse en lo que los rodea; de ahí el miedo de la voz lírica: “Tuve miedo / y me regresé de la locura” (vv. 1-2). Teme ser absorbido por ese contexto deshumanizante, donde la razón solo es usada para efectos pragmáticos serviles al sistema económico en el que se opera.

La ficción, material que resulta de lo real, supera las necesidades del autor en el mundo real pues, dentro del registro de la ficción literaria, el locutor no desea solo aparecer en una escena específica —la literaria— sino ser visible en todos los aspectos. En caso contrario se volvería nada. Ello se da desde la misma creación del objeto-libro, la estructuración de este obedece a una ideología que obedece al espectáculo; Oquendo utiliza el discurso capitalista, pues “[l]a obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario” (Mariátegui, 1978, p. 13).

Así mismo, la necesidad de ser reconocido se expresa en el miedo a lo contrario, a no ser percibido: “Tuve miedo de ser / una rueda / un color / un paso” (vv. 3-6). En ellos el significante declina: es, primero, un objeto material medible (M_1) y útil, una rueda; luego algo perceptible y apreciado si es captado con detenimiento, un color; y, finalmente, una acción que se da de forma automática en lo que no se detiene el pensamiento, un paso. De acuerdo a la falta de simetría entre el lado izquierdo y derecho de la página en la que se encuentra el poema y a la progresiva pérdida en el plano de existencia material, nos atrevemos a afirmar que existe un último verso, uno que la completa con el significante de inexistencia. Es una nada que desaparece del registro pues al no ser percibido por el sujeto no puede ser interpretado por lo que ya no pertenecería a M_1 y ya no podría operar de forma activa en la realidad. Como vemos, la materialidad primogenérica, en la ficción, está condicionada por percepción del sujeto urbano y esta, a su vez, a la ideología (M_3) con la que se relaciona con los otros.

Inmediatamente después, escribe “PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS” (v. 7). Termina de manifestar el miedo que le producía desaparecer ante los ojos del otro y explica la razón de ese temor. El temor se producía por su inmadurez. Los ojos hacen referencia su capacidad intelectual (M_3), pues son ellos los medios por el cual percibe el espacio real y crea su realidad hostil. En tal caso, ser niño podría tener dos acepciones:

ser sensible, que se detiene en lo que a otros ojos es trivial, o ser inexperto, que no logra acoplarse inmediatamente al nuevo espacio y reflexiona todo lo que ve. No son excluyentes entre sí, por lo que la transformación del personaje puede ser leído en ambos registros ya que ambos aluden al sentir del locutor; es decir, a su materialidad segundogenérica que sirve de lente, pues lo lleva a interpretar de una forma específica el mundo.

La sensibilidad infantil toma mayor importancia en las líneas siguientes del poema, donde el corazón, figura metonímica de la sensibilidad que racionaliza el espacio, contiene la locura, que suspende el juicio y se mecaniza, bajo la metáfora del botón en la camisa de fuerza. En la siguiente estrofa se sobrepone el sentido de inexperiencia del sujeto migrante; ahora ya se ha acoplado a la forma de vida de la urbe: “mis ojos visten pantalones largos” (v. 13). Los “pantalones largos” están en contraposición con el símbolo de los pantalones cortos relacionado a los del niño. Ducho en el modo de vida de la ciudad, ya no necesita racionalizar detenidamente sus actos ni la de los otros, no encuentra otros seres. La “calle que está mendiga de pasos” (v. 14) no significa que no hay personas, ni mucho menos, sino que la razón del hablante lírico no se detiene lo suficiente para ver a los que están desapareciendo, a los otros migrantes.

El sentimentalismo de “aldeanita”, representa el espacio inmediato anterior del poeta, donde los sentimientos son correspondidos y el discurso no necesita abordar gran cantidad de materiales pues el tema es más simple: la despedida con la amada. La amada, a nivel de narración, confiere al “bueno aventurero de emociones” (v. 5) de una despedida sentimental, “dos reales de tus ojos nuevos” (v. 7), y sexual, “el vaso de tu cuerpo” (v. 6).

Los poemas a la amada son recurrentes en el poemario, cinco en total y uno más a su madre. Estos podrían ser dividido en dos: los dirigidos a la amada lejana y los que hablan a una más próxima. Dentro de la primera categoría ubicamos “aldeanita”, “compañera”, “poema del mar y de ella” y “campo”. La transformación del personaje es notoria en el uso que hace el autor para

retratar a la mujer. Si en un comienzo (“aldeanita”) el autor no hace una experimentación formal mayor y se centra en simbolismos del hombre andino, en los siguientes poemas se hará un mayor uso de la página en blanco, así como establecer relación entre el cine y la amada.

Aparte de los poemas dedicados al ser amado, se encuentran también poemas más descriptivos que evocan directamente el espacio en el que está. Estos poemas se caracterizan por el mayor uso de términos que aluden a la tecnología de la urbe así como de una versificación más experimental propia de las vanguardias occidentales. Así, los poemas-parte, “poema del manicomio”, “réclam”, “film de los paisajes”, “jardín”, “mar”, “new york”, “puerto”, “comedor”, “Amberes”, coinciden en tener como protagonista el espacio en el que está inmerso en personaje-locutor. En algunos casos, como en el de “film de los paisajes”, “new york” y “Amberes” representan en la hoja en blanco la imposibilidad de manifestar en su totalidad la materia real del espacio, pues necesita hacer uso desmedido del espacio de la hoja y, en consecuencia, utiliza dos páginas para estos poemas en específico. Esto se versifica en “amberes” cuando escribe “es la ciudad sin distancias / las calles son tirantes de goma” (vv. 5-6; 2); en “film de los paisajes”, “se ha desdoblado el paisaje” (v. 12; 1); o de forma menos explícita, en “new york”, “Para observarla / HE SA LI DO/ RE PE TI DO / POR 25 VEN TA- / NAS” (vv. 1-5; 2). En un contexto diferente, Julián Malatesta (2007) afirma sobre este tipo de escritura:

El juego simultáneo de imágenes multiplica el juego de relaciones entre ellas, disuelve la linealidad de una lectura única, propone una escritura que caprichosamente está por acontecer. En otras palabras, el anónimo lector es situado en el tiempo fenomenológico, como cualquier hombre que está situado en el tiempo de la vida. Ahora, su obligación es encontrar o construir pequeñas líneas de fuga, sesgos, atajos, senderos por donde es posible inventar para

sí los significados necesarios que doten de sentido a su existencia. (p. 46)

Aunque esta es una lectura común cuando se lee a los vanguardistas en general y a Oquendo en particular, no nos parece la más acertada. Pues, muy lejos de afirmar que el autor es dueño de la operación lógica del poema, propone un escritor que no es capaz de ordenar sus ideas, que solo balbucea lo que está viendo; en ese sentido, el lector es el único que tiene la capacidad racional de ordenar el espacio, como si el poema no tuviera un orden, como si la poesía fuera obra de un loco. Bajo esta lógica, la lectura se convierte en puro estímulo fenomenológico y acrítico para atender a la psicología del lector, que termina siendo un registrador de experiencias e ideas arbitrarias; en el acontecimiento literario, para él, tiene mayor importancia las sensaciones del lector (M_2) sobre las ideas o las propuestas críticas del autor (M_3).

Este poema, no se puede clasificar como las anteriores, no se dirige hacia una amada ni es la representación del mundo interpretado, es la regresión al mundo interior del locutor, la exploración de los miedos que se manifiestan de forma caótica en el subconsciente. En el título, “cuarto de los espejos”, se alude a un lugar cerrado, un espacio completamente aislado del resto; donde el único objeto de mira es él mismo; el yo lírico se proyecta, se multiplica, se divide, en los espejos, no se relaciona con nada más fuera de sí mismo. En la ficción planteada, entonces, se genera la materialización primogenérica de la aglomeración terciogenérica que en la cabeza del locutor —y del autor como dueño de las ideas— existen.

Este cuarto de espejo pone en manifiesto su angustia ante el nuevo espacio que debe afrontar; así, sus manos nerviosas tiemblan: “se ajitan las manos” (v. 3). En un intento por escapar del cuarto —mejor dicho— de uno mismo; es que esta sujeción hacia el sí mismo se hace más notoria y “nos damos de bruces” (v. 5); la realidad que nos formulamos nos aplasta y se impone

como “Con los espejos de la vida / Con los espejos de la muerte” (vv. 6-7). Los espejos duplican, pero de forma invertida; las contradicciones y continuidades son confundidas en el “cuarto de los espejos”, el mundo se invierte y vemos realidades reflejadas una al lado de otra como si de una mismo ser tratase: “ETERNA Juventud Vejez ETERNA” (v. 8) y de estas confusiones el poeta no puede escapar “Dónde estará la puerta? Dónde estará la puerta?” (v. 4).

El poema de Oquendo, entonces, está en contra del sistema de valores que Mariátegui (1978) apunta, pues el uso del discurso artificial vanguardista se encuentra en función a problematizar el discurso burgués desde sus mismos códigos. Así, forma (M_1) y contenido (M_3) están en armonía para expresar las sensaciones (M_2) respecto de la urbe que lo rodea. En ese sentido, el arte, desde la literatura como registro escogido por el autor, sería para Oquendo un espacio desde el cual el sujeto puede poner en evidencia la postura crítico respecto a una sociedad que, para él, aliena la humanidad de quienes residen en la urbe. La posición del poeta —del artista— es la de un sujeto marginal que, como el migrante de su ficción, se desautomatiza y es capaz de entender la complejidad del sistema en el que se está inmerso.

Conclusiones

Los textos críticos revisados han tenido dos vertientes claras: aquellos que apelan a la novedad visual del texto en cuando a disposición formal del verso; y los que relaciones el poemario con otros discursos, ya se los literarios (ismos) o de otras artes (cine). Por otro lado, en el poemario se manifiestan, a partir de la objetivación de las ideas del autor, los tres géneros de materialidad que coexisten para hacer de la lectura de *5 metros de poemas* y entender la complejidad con la que el sentimiento de desconformidad ha tenido que pasar. Así, el arte es para Oquendo un espacio donde el creador puede plasmar su descon-

formidad con su realidad política; pero, del mismo modo, esto no le hace perder la estructura del poemario que se tenía sino que hace de la forma participe del contenido. Por otro lado, la sociedad y el sujeto están en constante oposición de fuerzas. La primera aliena a los sujetos y los convierte en seres mecánicos que no son sensibles a lo que pasa a su alrededor; mientras que el primero, representado en la ficción al artista desde marginalidad para así juzgar lo real.

Nota

1 Para casos como el de poemas de doble página, el número que esté después del punto y coma corresponde a la página donde se ubica el verso, contando estos desde uno para cada página.

Referencias bibliográficas

- Armaza, E. (1970, noviembre 30). El poeta que volvió del olvido. *El Comercio*.
- Belli, C. G. (1980). *La poesía de Oquendo de Amat*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima.
- Bueno, G. (1972). *Ensayos materialistas*. Madrid: Taurus.
- Delgado, W. (1978, junio 11). Moú Abel Tel, Ven Abel En El Te. *El Comercio* (Suplemento dominical).
- Gutiérrez, M. (1963). Carlos Oquendo de Amat: poeta post modernista. *Letras Peruanas*, (14), p. 12.
- Lévano, C. (1968). 5 metros de poesía y una tumba olvidada. *Caretas*, [1° quincena de mayo] ,29–30.
- Maestro, J. (2014). *Contra las musas de la ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Oviedo: Pentalfa.
- Malatesta, J. (2007). *La imagen poética*. Cali: Fondo Editorial de la Universidad del Valle.
- Mariátegui, J. C. (1978). *El artista y la época*. Lima: Amauta.
- Oviedo, J. M. (1969, octubre 19). Cinco metros en cuarenta años. *El Comercio* (Suplemento dominical).

- Oquendo de Amat, C. (1980). *5 metros de poemas*. Edición facsimilar de 1927. Lima: Petróleos del Perú.
- Pavletich, E. (1972, junio 30). Hallazgo de la tumba de Carlos Oquendo de Amat. *Oiga*.
- Ramírez, R. (1972, diciembre 15). La recuperación de un gran poeta. *Oiga*.
- Ramírez, R. (1977, junio 28). Los enigmas de Oquendo de Amat. *El Comercio*.
- Tauro, A. (1977, abril 26). 50 años de “5 metros de poema”. *El Comercio*.
- Vargas, M. (1967). *La literatura es fuego*. Caracas: Premio Rómulo Gallegos. https://www.literaterra.com/mario_vargas_llosa/la_literatura_es_fuego/
- Vásquez, J. M. (2010). *Experiencia cinematográfica en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/437>
- Vega, S. (2010). *Espejos de la modernidad: Vanguardia, Experiencia y Cine en 5 metros de poemas*. Lima: USIL.