

**Juego con el concepto de “obra orgánica”  
en *5 metros de poemas*,  
de Carlos Oquendo de Amat**

**Liz Fiorella León Mango**  
fiorella.21.25@gmail.com

**Resumen**

A través del análisis de *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat, se plantea evidenciar un intento de emancipación de la poesía peruana con respecto de los valores formales tradicionales que encarnaban las ideas de perfección y de “progreso artístico”. Creemos que el poeta, basado en una poética expresiva y lúdica, problematizó el concepto de obra orgánica por medio de dos experimentos lúdicos: a) la fragmentación material de la obra de arte como si fuera un juguete; b) la mezcla de diversos estilos artísticos comprendidos en un mismo nivel cual si fueran piezas de juego desancladas de la historia y las individualidades.

**Palabras clave:** obra orgánica, juego, poética de la expresión.

**Abstract**

Through the analysis of *5 metros de poemas*, by Carlos Oquendo de Amat, it is proposed to demonstrate an attempt of emancipation of Peruvian poetry with respect to the traditional formal values that embodied the ideas of perfection and “artistic progress”. We believe that the poet, based on an expressive poetic and the play, problematized the concept of “organic book” through two playful experiments: a) the material fragmentation of the work of art as if it were a toy; b) the mixture of diverse artistic styles included in a same level as if they were pieces of game uncoupled from history and individualities.

**Key words:** organic book, game, poetics of expression.

## **Juego con el concepto de “obra orgánica” en *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat**

### **Introducción crítica**

Desde su edición, *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, sorprendió e incomodó por su estructura y sus juegos tipográficos. Según Rodolfo Milla, los obreros de la editorial Minerva no “se prestaron” por completo para su composición, por lo que el autor tuvo que articularlo personalmente hasta hallar a alguien que continuara su labor (2006, p. 594). La obra, pues, exigía, que el método artesanal de la imprenta se sobredimensionara y complicara. Por esto, Emilio Goyburú “diseñó e hizo el grabado de la carátula en linóleo y con sus propios buriles” (Ayala 1998, p. 155), y luego los obreros debieron pegar los pliegos uno por uno hasta lograr el formato deseado por el poeta. Una vez terminada la edición, el corrector de pruebas Jorge Darmar (Jorge Jiménez Monsalve) realizó la primera nota crítica al libro en una carta fechada el 24 de diciembre de 1928. Eran unas líneas dirigidas a Nicanor de la Fuente (Nixa) en el reverso de los pliegos originales:

¡Hurra, camarada! El Perú va a hallar en este el vanguardismo auténtico. ¡Fíjate bien, Nixa! Ni Peralta, con *Ande*, ni Serafín con sus *Radiogramas* nos han dado un libro como estos cinco metros (¡kilómetros!) de oquendismo cojonudo. Peralta aún tiene firmes vinculaciones con el pasado y en algunos de sus poemas se nota claramente el artificio desesperado por darse en forma y ritmo nuevos. En el Flaco, ¡Flacucho! Oquendo, no hay nada de artificio. Él se da espontáneamente (*sic*) en vanguardismo de verdad, natural y novísimo. ¡Es Oquendo y nada más! (...)

Bueno Hurra, por este libro de Oquendo, que no será dado en páginas sino de largo, largo como un acordeón. Ya lo verás. Va a caer como una bomba. (Milla 2006, p. 282)

La virtud más resaltada en el libro fue su espontánea originalidad, cualidad que en un principio no enardeció los ánimos como esperaba Jorge Darmar, sino que más bien provocó una indulgente recepción. Alberto Guillén le dedicó ape-

nas unas palabras en su *Breve antología peruana*, a propósito del poema “Mar”: “Es de estos muchachos afichistas que vienen a sorprendernos con el polvillo de sus imágenes en los dedos como alegres niños pescadores de luna y mariposas” (1929, p. 95). Es más, tiempo después, en el diario *El Pueblo*, el día sábado 22 de junio de 1933, el mismo Guillén le dedicaría algunas ácidas palabras:

Publicó un libro “Cinco Metros de Poemas” que no era solo una metáfora. Eran efectivamente 5 metros de papel llenos de *disparates* melodiosos, de metáforas *inverosímiles*, de estupendos *dislates* para quitarle la serenidad al burgués. Y me digo: a qué conducen estos *atentados* tipográficos. Hidalgo publicó un libro en que había páginas con una sola sílaba. ¿*Esto es Arte?* Motivo para que el lector se sienta *estafado* o que el compañero tipógrafo maldiga de poetas, de todos los *estrafalarios* del mundo. Con todo, entre esta resbaladiza *granza de circo*, entre esta espuma, y este chi[s]porroteo de los 20 años, insurge auténtico el poeta. Uno que otro verso, uno que otro poema, son la verdad de la vida bajo la risada falsa, apresurada del *clown*. (Guillén citado por *Malvario* 2003, p. 70)

El poeta fue configurado como un lunático del arte que sonríe, cual payaso, luego de estallar una bomba en medio de un concierto burgués, sin preocuparse por las consecuencias de su atentado, sino solo maravillado con su propio arte y su íntima rebeldía. Por esta razón, el primer impulso fue catalogarlo como un “poeta puro” (Sánchez 1931, s/p) o un “poeta dadaísta” en la línea poética trazada por José María Eguren (Romualdo y Salazar Bondy, 1957, p. 633). Sin embargo, Mario Vargas Llosa reivindicó al poeta en el discurso que pronunció en Caracas, cuando recibió el Premio Internacional Rómulo Gallegos el 4 de agosto de 1967. Fue un contexto definitivamente propicio para la reivindicación del escritor latinoamericano como un “rebelde con causa”, que debe representar una “insurrección permanente” en su forma de escribir y vivir. Desde entonces, el “loco” Carlos Oquendo de Amat asumió su puesto merecido en la historia de la literatura peruana, más allá de “falsas purezas”. Incluso, en 1973, Alberto Escobar lo afirmaría, en la línea trazada por José María Eguren y César Vallejo (al lado de César Moro, Martín Adán, Jorge E. Eielson, Xavier Abril y Emilio A. Westphalen), como uno de los “fundadores de una tradición poética propia” (1973, p. 15). De esta forma, se iniciarían diversas investigaciones en torno de su obra centradas en su análisis semántico. No obstante, todavía resta reflexionar aún profundamente sobre el impacto que el juego con el formato de la obra generó en el campo literario peruano.

## Antecedentes y objetivo de la investigación

Desde mediados del siglo xx, aconteció una crisis del “pensamiento creador organizado” en el género lírico, la cual se radicalizó durante el desarrollo de la vanguardia. Muchos poetas modernos mostraban su desprecio ante la planifi-

cación de la obra y lo que denominaremos la “obra acabada”, el método, los preceptos impuestos, la disciplina del orden, pues todo ello mellaba en la fertilidad del ingenio. Verbigracia, según el teórico del surrealismo Michel Carrouges, los superrealistas tenían fobia de la Belleza del texto finito: “lo que importa no es construir una obra de arte, sino proferir, como las Sibilas, un verbo profético” (Torre 2001, p. 447); y, en el mismo sentido, el chileno Vicente Huidobro abogaba por el arte de la creación pura en *Pasando y pasando* (1914), donde afirmaba que al poeta debía interesarle “el acto creativo y no el de la cristalización” (1995, p. 213). La obra se visualizará también como la manifestación de la contingencia (lo que puede ser) y lo inacabable; por eso, Theodor Adorno pudo afirmar que toda obra moderna era lo que James Joyce dijo de *Finegans Wake* antes de su edición completa: “*work in progress*” (2004, p. 46).

De esta forma, no es gratuito que entre los años 20-30 y 60-70 algunos parodiaran las “obras organizadas” brindando instructivos, recetarios o simples indicaciones de cómo elaborar un texto poético. En Europa, Tristán Tzara y André Bretón, por ejemplo, exponían instrucciones de cómo escribir poesía dadaísta o textos automáticos para burlarse de la imposición de procedimientos formales; y Marcel Proust privilegiaba lo “desorganizado inorgánico”, manifiesto en su deseo de pintar narrativamente las sensaciones sin jerarquizarlas. En el Perú, fue paradigmático el caso del vanguardista Oquendo de Amat, quien jugó con el lector instruyéndole a “abrir su libro como quien pela una fruta”, es decir, como un elemento orgánico acabado y presto para el consumo, aun cuando este se manifestaba al mismo tiempo como un complejo tecnológico moderno e inorgánico (una cinta cinematográfica-poética compuesta por poemas autónomos). El carácter de su osadía luego sería repetido por poetas como Livio Gómez, que exponía el modo de construir versos como quien procede con un cuerpo orgánico en su texto “Instrucciones para trasplantar metáforas” (1968). Asimismo, Luis Hernández expondría lúdicamente una consigna de creación transgresora del sistema de creación nutrido desde el romanticismo: “Creo en el plagio y con el plagio creo”, a lo cual sumó su tendencia a dispersar asistemáticamente su obra.

Con prácticas como las mencionadas se atacó también la reificación de la obra de arte, incluso la noción misma de “obra” de un modo artístico irónico. En este punto, antes, Marcel Duchamp, en las artes visuales, ya había realizado con sus *ready-mades* los actos de provocación más contundentes contra la sacralización de la obra de arte como “objeto” y presto para el museo y la comunicación de una idea organizada. Más tarde, otros desafíos, entendidos por Alain Badiou (2013) como manifestaciones de “arte contemporáneo” serían los siguientes: i) la propuesta de la posibilidad de una repetición serial de la obra basada en la idea de Walter Benjamin y la reproductibilidad de la obra de arte, como un ataque al *aura* de la “obra-objeto único” producto de un proyecto espiritual; ii) el abandono de la idea de que la obra es algo que debe permanecer en

el tiempo. Se presentan, entonces, obras de estructura frágil y efímeras, cuyos ejemplos emblemáticos son la performance y la instalación.

Todo lo mencionado son muestras de cómo grandes cambios sucedían en el campo del arte, lo cual también involucraría al autor como sujeto creador. Dado lo expuesto, nuestro objetivo es analizar un caso ejemplar de esta crisis que experimentó la “obra organizada” a partir de un acercamiento hermenéutico a *5 metros de poemas*, por lo cual formulamos la siguiente interrogante: ¿cómo el poeta juega con el concepto de “obra orgánica”?

### Bases teóricas y método de análisis

Para responder el problema planteado, iniciaremos con un acercamiento teórico al concepto de “obra orgánica”, desde los planteamientos de Julien Benda (*El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina*, 1948), Hans-Georg Gadamer (*La actualidad de lo bello*, 1991), Peter Bürger (*Teoría de la vanguardia*, 2000), Theodor Adorno (*Teoría estética*, 2004) y Jacques Rancière (*La palabra muda*, 2009). Luego, analizaremos en *5 metros de poemas* algunas metáforas ontológicas, basados en los aportes de la Lingüística Cognitiva de George Lakoff y de Mark Johnson (*Metáforas de la vida cotidiana*, 1995), quienes afirman que nuestro sistema conceptual es fundamentalmente de naturaleza metafórica (39), pues la metáfora estructura lo que percibimos, pensamos y actuamos, aunque no siempre seamos completamente conscientes de ello. Así, tenemos metáforas estructurales (aquellas que estructuran un concepto —pensamiento, percepción y acción— en términos de otro [1995, p. 49]; por ejemplo, UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA, apreciable en expresiones como “Atacar los puntos débiles del otro”, “Sus estrategias argumentales están a la vanguardia”), metáforas orientacionales (las que permiten ordenar nuestros enunciados en términos espaciales —arriba/abajo, adelante/detrás, centro/periferia, cerca/lejos—; verbigracia, FELIZ ES ARRIBA y TRISTE ES ABAJO, en expresiones como “Me levantaron el ánimo”, “Caí en depresión”) y metáforas ontológicas (aquellas que permiten entender “nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias” [1995, p. 63], como LA MENTE ES UNA MÁQUINA, en expresiones como “Voy a perder el control”, “Mi cerebro no funciona bien hoy”).

### Discusión del concepto de “obra orgánica”

La categoría “obra orgánica” ha recibido otros nombres y ha tenido particulares matices durante el Renacimiento, el Romanticismo y el periodo de las vanguardias. En esta última etapa artística, ha sido llamada “obra sintética” (aquella cuya idea se puede captar de una sola ojeada), por Julien Benda (1948); “obra orgánica, clasicista o simbólica” (por cuanto en ella la unidad dialéctica de lo particular y lo general se manifiesta sin mediaciones), por Peter Bürger (2000);

y “obra cerrada o redonda” (la cual refleja la quimera de un mundo perfecto en una sociedad administrada), por Theodor Adorno (2004). Entre todas esas nominaciones existe un factor común: la concepción de la obra de arte como un organismo vivo, una totalidad dispuesta alrededor de un centro, sin faltas ni ausencias en su estructura, pues en ella aparecen integradas de modo indivisible la parte y el todo según un fin propio. Por ello, el filósofo de la hermenéutica Hans-Georg Gadamer notó su coincidencia con uno de los conceptos aristotélicos de lo bello artístico más conocidos en la Antigüedad: “Una cosa es bella si no se le puede añadir ni quitar nada”<sup>1</sup>. Sin embargo, aclaró...

Evidentemente, no hay que entender esto literalmente, sino *cum grano salis*. Incluso puede dársele la vuelta a la definición y decir: la concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos, y eliminaciones, pero todo ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda su unidad viva (1991, pp. 106-107).

Por ello mismo, otro teórico de la hermenéutica, Roman Ingarden (2005), afirmaba que solo se podía comparar la obra con un organismo vivo en un sentido metafórico, pues un “organismo” además de existir para sí, de modo independiente, también lo hace para su especie, para la cual cumple una función determinada en su conservación. La obra de arte literaria, en cambio, no es un ser vivo ontológicamente autónomo: aunque del mismo modo existen en ella jerarquías funcionales (estratos de unidades semánticas o unidades de sentido dependientes que se ajustan como partes de una sola totalidad construida orgánicamente), ella, pese a su formación concluida, requiere de un lector activo para concretizar su existencia (2005, pp. 97-99). Por consiguiente, Gadamer no veía en la obra de arte moderna una gran distancia con respecto de la “clásica”, en cuanto ambas demandan un tiempo propio y pueden poseer “exactamente la misma densidad de construcción y las mismas posibilidades de interpelarnos de modo inmediato” (1991, pp. 124-125). Ello era un hecho si se consideraba que en la obra moderna aquello que no existía en la coherencia cerrada de su constitución cobraba forma de modo continuo en la interacción hermenéutica entre las expectativas del lector y lo que ofrecía el texto, lo que implicaba que aún “en el momento vacilante [el vaivén dialógico] haya algo que permanezca” (1991, pp. 125).

Por el contrario, lejos de esa visión conciliatoria y desde una perspectiva social y crítica, Peter Bürger optó por resaltar la diferencia: por un lado, en las obras vanguardistas o inorgánicas, se evidencia el principio de construcción, los signos independientes, los fragmentos; por ello, la unidad se manifiesta muy ampliamente y, en caso extremo, solo la produce el receptor: “La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaístas), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el

todo característica de las obras de arte orgánicas” (2000, p. 112). Por otro lado, esclareció que las obras consideradas “tradicionalmente” orgánicas tratan de ocultar el artificio de su construcción según el principio de *imitatio naturae*, pues sus autores buscan ofrecer, de cualquier modo, una “apariencia de naturaleza” —verbigracia, los realistas—, y tratan de no evidenciar esa mediación o, al menos, pasarla a un segundo plano, puesto que dichas obras por sí mismas ya se manifiestan como algo vivo, definitivo y suficiente (p. 112), idóneo para insertarse dentro de la Institución Arte en una sociedad regulada, una tradición, un canon.

El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material solo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista solo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta. (Bürger 2000, pp. 132-133)

Bürger pudo definir así, por oposición, la obra inorgánica. Para ello, partió del concepto de “obra alegórica” que Benjamin había utilizado para referirse al arte Barroco como expresión de una melancolía propia de una sociedad en decadencia. Esto significó que, por su misma estructura, las obras modernas ya no podían definirse como organismos vivos propios de un contexto determinado, sino como “artefactos” o productos artísticos de los momentos intelectivos del genio que juega con los fragmentos del paisaje cultural (Cfr. Adorno 2004, p. 133); y es que el arte vanguardista no reflejaba un estilo particular de un tiempo histórico, sino que rompía con la sucesión histórica de estilos y procedimientos mezclándolos todos simultáneamente en un solo cuerpo textual. De esta forma, el montaje se constituyó en el principio antitético de la obra orgánica, una muestra de la negación de la síntesis y la totalidad, pues hizo visible las suturas de la creación en la obra moderna, tal y como se aprecia en las manifestaciones expresionistas, surrealistas y dadaístas, las cuales, con sus mezclas heterogéneas, sus *collages*, concretaron dos transgresiones: primero, a partir de la creación fragmentaria y colectiva, rompieron con la idea de que la obra de arte era el producto de una sola subjetividad (piénsese en el “cadáver exquisito”); y, luego, mediante la inclusión de materiales no tradicionales como los domésticos e industriales, socavaron la creencia en que un elemento se adapta vivamente a otro, y destruyeron la unidad impuesta a la que estaba habituado el receptor burgués.

Este, ahora, podía leer-observar cada momento de la obra tanto en conjunto como por separado, consciente del grado de independencia de sus partes y de la pluralidad de sentidos que pudiese surgir de ella<sup>2</sup>.

En palabras de Theodor Adorno, a quien Bürger sigue en sus razonamientos, “En tanto que acción contra la unidad orgánica subrepticia, el principio de montaje estaba organizado para el shock” (2004, p. 222), esto es, para producir en el lector-colaborador un extrañamiento, una relación no automática ni pasiva con la realidad; lo que supuestamente posibilitaría una alteración en la conducta del individuo frente a la praxis vital. El representante de la Escuela de Frankfurt veía pues detrás de ese atentado formal, una intención de desestabilizar el *statu quo* homogeneizante en el cual dominaba la obra orgánica. Y es que visualizaba en esta, una “sospechosa voluntad de ideología”, el reflejo del proyecto de concretar una sociedad organizada (como el de la república platónica, el estado socialista o la industria cultural); una ilusión que detectó incluso en las obras realistas de tono contestatario, las cuales, a fin de cuentas, por su forma, caían en una red de nexos coherentes, seguros y cerrados; es decir, en la quimera de un mundo perfecto. Por ello, percibía en la obra de arte irracional y fragmentaria una admisión de su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío, pero, al mismo tiempo, un modo de revelar la irracionalidad del principio de razón envilecido y una forma de socavar su dominio a través de una protesta provocativa contra la “cosificación burguesa”:

La negación del equilibrio en las obras de arte se convierte en la crítica de su coherencia, de su formación e integración puras. La coherencia se quiebra en algo superior a ella, en la verdad del contenido, que no se contenta ni con la expresión (pues esta recompensa a la individualidad desvalida con una importancia engañosa), ni con la construcción (pues esta es más que análoga al mundo administrado). (Adorno 2004, p. 71)

En virtud de ello, para Adorno, el arte era aquello que “encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime” (2004, p. 328). Aun si se pretendiese la neutralización del arte experimental en la sociedad (como lo presumía Bürger, a propósito del arte “neovanguardista”), su libertad y verdadera humanidad solo podía estar garantizada por su constante “vanguardización” y una actitud estética basada en el desinterés, su negativa a servir como ideología al ser humano, no repitiendo el mundo exterior, esto es rechazando toda representación. El sentido político del arte autónomo solo puede manifestarse, en consecuencia, de modo indirecto, limitándose a la *praxis* de su propia autonomía y su fuerza expresiva. La fuerza expresiva de la obra inorgánica, vista así, se basaba en que no pretendía imitar la realidad, sino mostrar lo bello natural de la realidad en sí, mediante la presentación de sus fragmentos-escombros y el trabajo del estilo. Este sería un procedimiento llevado a cabo por Carlos Oquendo de Amat.



Dicha atención al estilo, según Jacques Rancière (2009, pp. 29-37), significó un viraje de una “poética de la representación” a una “poética de la expresión”. Afirmó el filósofo contemporáneo que cuatro principios fueron los cimientos de la poética de la representación. El primero es el “principio de ficción”, afirmado desde la *Poética* de Aristóteles y basado en el rol fundamental de la imitación (representación de acciones) en el poema, que cuenta una historia (remitiéndose a la *inventio* y la *dispositio*) presuponiendo “un espacio-tiempo específico en el que la ficción se propone y se aprecia como tal”. El segundo es el “principio de genericidad”, planteado también por Aristóteles, por medio del cual se afirma que “no es suficiente que la ficción se anuncie como tal. También tiene que ser conforme a un género”, cuya naturaleza se rige sobre todo por lo que representa, es decir, por el tema y por las acciones de los personajes (los espíritus nobles y los comunes), a partir de los cuales se construye la jerarquía de los géneros (epopeya, tragedia, comedia...). Esto conlleva al tercer fundamento, “el principio de decoro”, cimentado en cuatro criterios que evidencian la subordinación de la *elocutio* a la *inventio*: uno natural (conforme a la naturaleza de las pasiones), uno histórico (en concordancia con los caracteres y las costumbres), uno moral (de acuerdo con la decencia y el gusto) y otro convencional (sobre la conformidad de las palabras y las acciones con la lógica de las mismas), según los cuales, quien “ha elegido un género de ficción adecuado, tiene que prestar a sus personajes acciones y discursos apropiados a su naturaleza, y por consiguiente al género de su poema”, ya que “la finalidad de la ficción es gustar”, “provocar tal o cual sentimiento, acción y efecto” a quien la acredita y lograr la verosimilitud. Así, el “edificio de la representación” es jerarquizado, en el cual “el lenguaje debe someterse a la ficción, el género al tema y el estilo a los personajes y situaciones representados”; en otras palabras, es una “especie de república en la que cada quien debe figurar según su estado” (Batteux, citado por Rancière 2009, p. 35). Esta representación se concreta gracias a un cuarto principio, el “principio de actualidad”, por el cual “la palabra como acto” (la palabra puesta en escena —la performatividad—) sostiene el sistema de la ficción poética, puesto que por ella se comprueba su eficacia: “la parte intelectual del arte (invención del tema) gobierna su parte material (el decoro de las palabras y de las imágenes)”, y bien responde a la lógica de la república platónica, donde la retórica ocupaba un lugar principal en relación con la educación y el arte de vivir en sociedad. Esta rigidez normativa evidencia la coerción de los poderes públicos sobre el arte, en palabras de Pierre Bourdieu: la “dominación estructural”. Y fue esta poética la que consolidó el sistema de las Bellas Artes basándose en dos fundamentos: el de la identidad mimética y el del modelo de la “coherencia orgánica”: “Fueran cuales fuese la materia y la forma de la imitación, la obra era ‘algo vivo y bello’, un conjunto de partes ajustadas para converger en un fin único. Este principio identificaba el dinamismo de la vida con el rigor de la proporción arquitectónica” (2009, p. 44).

Esa visión normativa de las Bellas Letras experimentó, según Rancière, un cambio de paradigma a fines del siglo XVIII y principios del XIX con la “nueva poesía”, “la poesía expresiva, [que] está hecha de frases y de imágenes, de frases-imágenes que valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad” (2009, p. 39). Esta se fundó en la inversión de los cuatro principios que regían la “poética representativa” a través de los siguientes aspectos: el primado del lenguaje como potencia de la obra (“el principio mismo del arte”); el principio antígenérico de la igualdad de todos los temas representados (no hay temas bellos ni temas feos, es más, su existencia es insustancial); la indiferencia del estilo con respecto del tema representado (el estilo como esencia de una poética de la “literatura emancipada”), y el modelo absoluto de la escritura, “modelo escriturario” o catedral “porque se trata del monumento de un arte que no está gobernado por el principio mimético” (2009, p. 45), sino por lo que tiene en común con en el espíritu del espectador-lector. Esta absolutización de la literatura y la consecuente sacralización del libro como fruto del trabajo del estilo tuvo como máximos representantes, anteceditos por Víctor Hugo (autor del “libro de piedra”<sup>3</sup>, *Notre-Dame de París*), a Gustave Flaubert (que trabajó “el libro sobre nada”<sup>4</sup>), Stéphane Mallarmé (que se esforzó en la escritura propia de la Idea<sup>5</sup>) y Marcel Proust (que consolidó la novela moderna, el género de lo que no tiene género: “el libro de vida”<sup>6</sup>). De este modo, a partir del romanticismo, impulsor de esta poesía generalizada, el principio de ficción pasó a ser sustituido por el de fabulación, aquel que alinea palabra y pensamiento sin subordinar una al otro, así como hace coexistir “la vieja concepción dramática de la poesía y una nueva concepción que le otorga una naturaleza esencialmente tropológica” (autor p. 51). Es decir, la ficción empezó a ser visualizada como “figura”, y esta misma poco a poco dejó de entenderse como un mero ornamento conveniente a la representación y la persuasión, y más bien, evidenció su potencia para manifestar un estadio del pensamiento y para contener el espíritu colectivo de un pueblo. Este es el paradigma de la escritura como verdadera palabra viva que expresa mejor la potencia del Verbo hecho carne.

### **“¿Qué es un poema acéntrico?”: ejercicios del poeta-niño con la forma y la coherencia orgánica**

Resulta interesante que Carlos Oquendo de Amat, además de presentar su libro como un elemento orgánico (EL LIBRO ES UNA FRUTA), lo exponga estructuralmente como una cinta cinematográfica (EL LIBRO ES UNA MÁQUINA), un artefacto-juguete tecnológico moderno e inorgánico. De este modo, *5 metros de poemas* evidencia su esencia lúdica, puesto que su autor juega con los significantes y significados involucrados en su esencia experimental. En su estructura, no trasciende la coherencia final, sino solo importa que coincidan en un solo objeto las fuerzas del orden y la fiesta, los principios de la creación y de la destrucción de los sentidos, con un fin renovador y afirmativo. Nos hallamos, por ello,

inmersos dentro de un laboratorio de escritura que nos impulsa a abandonar el estado de la contemplación pura y a revisar nuestros conceptos. El entendimiento del libro como un juguete lingüístico, por lo tanto, trasluce un nuevo concepto de la obra de arte no como un “producto”, sino como una “forma” que se construye en base a la fusión de diversos niveles de experiencia.

Visualizar cada ejercicio del poeta con la forma permite comprender la esencia inorgánica del artefacto construido. Un primer punto que debe ser resaltado es la estructura general del poemario. *5 metros de poemas* es un libro fragmentado constituido por una diversidad de representaciones de paisajes urbanos y naturales en los que se concretan relaciones amorosas, negociaciones comerciales, visitas turísticas, sucesos retrospectivos, etc. Para su realización, el yo poético se autoconfigura como un niño que juega con los fragmentos de distintos escenarios y de la historia cultural. Él es un coleccionista empedernido, un cazador de imágenes, un observador nato cual infante curioso entregado a la percepción pura del universo, que, luego de embriagarse visualmente con los objetos que lo rodean, nos entrega una serie de poemas impresionistas como si fuesen fotogramas, imágenes de una cinta cinematográfica.

En este sentido, por un lado, nos hallamos ante un libro-film, un artefacto tecnológico lúdico en todo el sentido de la palabra. Dicho artefacto se presenta estructurado en una serie con partes consecutivas: un inicio (las instrucciones: “abra el libro como quien pela una fruta”), un intermedio (la interrupción del espectáculo a mitad del cambio de periodo de la acción creativa, 1923-1925) y un final (la biografía o los créditos personales del creador: “Tengo 19 años / y una mujer parecida a un canto”). Sin embargo, a pesar de que se evidencia una estructura mayor organizada en el sentido de una secuencia cinematográfica, no se percibe una dirección unívoca, es decir, una línea argumental única, sino una variabilidad en torno de la temática. En consecuencia, se reafirma la inorganicidad del artefacto, con cuyas piezas el poeta-niño se complace.

Gráficamente, los poemas se presentan como fragmentos de una película discontinua, viñetas alucinadas, que, amalgamadas en una serie aparentemente lineal, desquician al lector que se halla acostumbrado a un discurso narrativo. Son imágenes-textos que no narran un acontecimiento, sino que exponen una serie de fulguraciones dispersas que bailan, de un lado a otro, con el fin de estimular el movimiento febril del ojo del lector como una película de cine lo efectúa al crear escenarios demandantes de una percepción simultánea. De este modo, frente a la poesía convencional, descriptiva, cívica o histórica, por ejemplo, como la de José Santos Chocano, que tenía su fundamento en la historia, Oquendo creó una poesía fragmentaria, basada en la pura expresión y la concepción de las palabras como signos-materias-imágenes.

Por otro lado, cuando el poeta juega con la idea de que su “film” puede presentarse impreso en el papel, se genera que supongamos que también nos

situamos ante una serie de postales hilvanadas. Esto ha conducido a la crítica literaria a comparar el libro con *La Prose du Transibérien et de la petite Jeanne de France* (1913), de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay, y los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo. Por ello, es muy significativo “Film de los paisajes”, en cuanto que lo consideramos una versión sintética de lo que el autor propone en la obra conjunta. En este poema, verbigracia, gráficamente, el verso “Se ha desdoblado el paisaje” refuerza esta idea en torno de la construcción no solo de un fotograma, sino también de una postal poética. Es el primer poema del libro cuyo título y cuerpo ocupan el espacio de dos páginas como si la intención fuera imitar una postal de viajes que se abre para ofrecer impresiones fragmentarias o imágenes turísticas del mundo, su apariencia, su gente, su tecnología, su cultura, etc. Con él, el poeta buscaría estimular el horizonte de expectativas, los sentidos del lector y su imaginación tanto como con una tarjeta postal o una fruta: “film de los paisajes” (la vista), “un poco de olor al paisaje” (el olfato), “se ha desdoblado el paisaje” (el tacto), “el paisaje es de limón” (el gusto); “tocaremos un timbre” (el oído). Al final, este juego con los significantes evidencia el uso de la escritura como una herramienta tecnológica que sirve no solo para transmitir conocimientos acabados u orgánicamente constituidos, sino también para proyectarlos hacia otras significaciones. Como afirmaban los imaginistas, “La poesía no es un organismo, sino un grupo de imágenes” (De Torre 2001, p. 179).

Un segundo punto que debe ser atendido es la estructura interna de los poemas comprendidos como unidades de sentido independientes. En este aspecto, cabe resaltar la mención metaliteraria al “poema acéntrico” que se efectúa en el citado poema “Film de los paisajes” a partir de lo que aparenta ser una nota a pie de página: “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”. Creemos que estas palabras son un indicio de la esencia del pensamiento de Oquendo de Amat: el poeta-niño no focaliza (no “con-centra”) su mirada en un objeto determinado durante mucho tiempo, pues lo domina el ansia de captar todo lo demás que lo circunda; no permanece con la posesión de una imagen, sino la transforma; en su mente, no hay orden ni desorden, ni lógica dominante. Dicho esto, el poeta-niño contiene en la mente “poemas acéntricos”, poemas inorgánicos en proceso de construcción, los cuales, indeterminadamente se reconfigurarán como parte de todo proceso placentero de escritura, sin objetivo restrictivo. Por ello, en *5 metros de poemas*, se nos sitúa constantemente ante poemas acéntricos que se construyen y reconstruyen en la imaginación (“los espacios subconscientes”) y solo pueden ser comprendidos por un receptor con la disponibilidad de participar en el mismo juego de recreación fantasiosa. Por tanto, los poemas acéntricos no se hallan “registrados”, canonizados o catalogados en un repertorio literario, y solo pueden ser captados “por los poetas, aparatos análogos al rayo X”, es decir, por

otros poetas-niños modernos capaces de realizar radiografías exploratorias de la realidad sin un fin reduccionista.

“Film de los paisajes” es uno de los textos acéntricos que mejor evidencia cómo el poeta concebía todo elemento circundante como mero signo, materia útil para su experimentación, irreductible a un solo significado y fin. En el nivel fónico, por ejemplo, manifiesta una mezcla despreocupada de palabras de diversa procedencia. Combina el discurso poético (metáforas, sinestesias, hipérbolos) con el discurso cinematográfico (“véase el próximo episodio”), así como también genera un encuentro de palabras de diverso estilo y temática: vocabulario modernista (flores, cielo, estrella, paisaje de limón), léxico moderno (film, automóvil, cubos, golf, timbre, yanquilandia), terminología financiera (cheque, ventas, cartera), etc. Por este motivo y bajo el concepto de que el total de este vocabulario es materia experimental de un “poema acéntrico que vaga por los espacios subconscientes” es que podemos afirmar que existe una relación implícita entre la lógica constructiva de este y otros textos de *5 metros de poemas* con los denominados “cadáveres exquisitos” surrealistas.

Un cadáver exquisito es un juguete textual, un producto de la ejecución de un procedimiento experimental y lúdico (*cadavre exquis*), bautizado así desde que fue llevado a cabo por André Bretón, Tristán Tzara, Paul Eluard y Robert Desnos en su búsqueda de nuevas experiencias poéticas. El resultado era la creación colectiva, espontánea e intuitiva de un cuerpo textual basado en el ensamblaje de imágenes y palabras. La nueva belleza percibida se fundamentaba en el encuentro azaroso de las figuraciones metafóricas e imágenes mentales de los partícipes de su realización, por muy disímiles que pudiesen ser. Como resultado de estas experimentaciones, se formulaban *collages* verbales que evidenciaban su constitución inorgánica, un modo de resistencia a la imposición de toda norma o molde de creación canónica.

Se podría objetar que “Film de los paisajes”, así como todos los textos de *5 metros de poemas*, no es un producto colectivo, una sumatoria de las experiencias de distintos participantes en el juego creativo. Sin embargo, puede comprenderse como una fusión de diversos niveles de experiencia del propio poeta: emociones, sensaciones, ideas, temas, materias, estilos, etc. Oquendo de Amat presenta una acumulación de fragmentos arrancados de diversos contextos, aparentemente unificados por un procedimiento fortuito. Sitúa en escena, ante el lector, el artificio como médula de su procedimiento creativo, su inorganicidad, lo cual genera una deriva de sentidos del mismo modo que un cadáver exquisito lo provoca. No obstante, cabe aclarar que el poeta, como ya se mencionó anteriormente, no era cabalmente espontáneo. Su procedimiento de creación era lógico y selectivo, del mismo modo como los artificios surrealistas no eran del todo caprichosos, puesto que, aunque practicaban la arbitrariedad más elevada y la liberación de la consciencia, exponían un grado de voluntad de

selección. En ello se diferenciaban de los alienados (Cfr. De Torre 2001, p. 439) y se aproximaban más a los niños, por su capacidad para la selección.

En este sentido, Oquendo, como artista moderno, recuperando voluntariamente su capacidad creativa de niño, se emancipó de los valores estéticos establecidos que buscaban la armonía formal y se negó a ofrecer su obra como discurso acabado y homogéneo. Su poema, pues, se presenta como una “forma” no consolidada, sino (es importante repetirlo) en proceso de construcción. Por ello es que podemos hallar expresiones poéticas que interrumpen el discurso o lo desintegran como un niño que desbarata un castillo de bloques, sin otorgar importancia al nivel de elaboración obtenida del cuerpo textual. Un ejemplo de esto son los siguientes versos que, casi al finalizar el poema en cuestión, desbaratan todas las figuraciones establecidas por los enunciados que los antecedieron: “Esto es insoportable / un plumero / para limpiar todos los paisajes / y quién / habrá quedado? / Dios o nada”. Del mismo modo, en el resto de poemas, se presencia el ir y venir de los versos como representación figurativa de la oscilación del pensamiento creativo.

Dicho esto, podemos afirmar que, frente a la comprensión de lo bello como producto de la disciplina y la voluntad compositiva, se problematiza directamente el valor adjudicado a la “técnica”, por medio de la creación de “poemas acéntricos” como objetos de juego que fungen en la literatura con similar donaire que los cadáveres exquisitos. No presentó una destreza, sino varios ensayos que evidenciaron un cierto gusto por la ruina y la heterogeneidad material: experimentó con las materialidades-restos de las corrientes literarias reconocidas (romanticismo, modernismo, indigenismo, surrealismo, ultraísmo, cubismo, dadaísmo etc.), jugó alegremente con ellas, y al final nos ofreció un producto único e innovador.

## **Conclusiones: el poeta juega con la poética de la representación**

Antes de la eclosión de las vanguardias, la literatura peruana era predominantemente representativa, en cuanto que se centraba en la mimesis de la realidad política, costumbrista, social e íntima. Esta poética de la representación se fundamenta en el concepto de “obra orgánica”, un producto textual basado en el principio de *imitatio naturae* (imitación de la naturaleza), gracias al cual se logra un grado de verosimilitud que persuade al lector del campo ficcional representado. La obra orgánica, en este sentido, se manifiesta como “algo vivo, definitivo y suficiente” (Bürger, 2000p. 112), sin carencia ni excedencia, que responde a una lógica constructiva e ideológica, y por lo cual puede ser insertada sin mayor problemática dentro de la Institución Arte. Con esta lógica, muchos escritores que aspiraban integrarse en el canon literario peruano buscaban la conformación de una obra sólida, acabada y bien estructurada, como reflejo simbólico de una organización cultural de la sociedad. En este marco,

por ejemplo, César Vallejo, en su ensayo “Universalidad del verso por la unidad de las lenguas”, evidencia su fe en el establecimiento de un solo sistema político que posibilite el encumbramiento de la obra orgánica:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere. Como el poema, al ser traducido, no puede conservar su absoluta y viviente integridad, él debe ser leído en su lengua de origen, y esto, naturalmente, limita, por ahora, la universalidad de su emoción. Pero no hay que olvidar que esta universalidad será posible el día en que todas las lenguas se unifiquen y se funda, por el socialismo, en un único idioma universal. (1973, p. 62).

No obstante, Carlos Oquendo de Amat, como un niño que se recrea con su capacidad para la experimentación, jugó precisamente con esa “poética de la representación”, basada, según Jacques Rancière (2009), en principios de ficción, genericidad, decoro y actualidad, heredados desde Aristóteles, que respondían a regímenes de escritura que afianzaban la organización de un estado político. Con sus *5 metros de poemas* desafió el sentido preceptivo de esa “poética” y no respetó ningún régimen estético en específico. Su producción respondió, más bien, a la idea de *poiesis* que manejaba el vate moderno Paul Valéry, como un interés centrado en el “hacer”, el proceso personal, un programa de creación asumido por el artista basado en sus experiencias individuales.

Bajo este concepto, Oquendo objetó los principios del régimen representativo. En primer lugar, se aventuró a refutar el principio de ficción, que se caracterizaba por la imitación, la identidad y la narración de una historia verosímil. Nos presentó su libro no como tal, sino más bien como una fruta. Con ello, desestabilizó las expectativas de los lectores de su contexto, quienes tuvieron que afrontar una remoción del principio de identidad: un libro (A) ya no era un libro (A), sino una fruta (B). Esto se ilustra con su transgresión del formato convencional de los típicos volúmenes de biblioteca y su falta de interés de mostrarlo como un objeto portador de conocimiento decodificable conforme a la seriedad de la inteligencia latinoamericana. El poeta nos situó ante una obra fragmentada y ante una pluralidad de expresiones poéticas sobre distintos escenarios y vivencias: el libro ya no cuenta una historia, sino expresa una serie de emociones para ser disfrutadas. En consecuencia, reconoció, por medio de estos procedimientos lúdicos, la primacía del lenguaje como potencia para crear una obra innovadora.

En segundo lugar, jugó con el “principio de genericidad”, que consistía en la composición de un texto conforme a las características del género. Por ejemplo, si se deseaba escribir un poema, se debían considerar aspectos como la métrica,

el ritmo, la versificación, la temática subjetiva, etc. Sin embargo, Oquendo no constituyó su manifestación literaria conforme con el género anunciado por el título “5 metros de poemas”. No nos hallamos, pues, ante un poemario tradicional del género lírico, sino ante una mezcla de poesía y parodia de una cinta cinematográfica, cuya estructura es reproducida juguetonamente a través de los siguientes aspectos: el anuncio instructivo “abra el libro como quien pela una fruta”, el “intermedio” que divide la obra, y la coda biográfica a manera de créditos de autoría. Nos enrostró, con ello, que no existen temas ni formas específicos que deban ser desarrollados bien en la poesía o bien en el séptimo arte, y que pueden ser combinados.

En tercer lugar, acometió contra el “principio de decoro”, que evidenciaba más que cualquier otro principio la forma en que la *elocutio* o plano verbal se hallaba subordinada a la *inventio* o tema representado. No se limitó a la expresión de una sola modalidad y un solo registro del lenguaje subordinados a una temática específica. Por el contrario, manifestó una serie de términos lingüísticos propios del romanticismo, modernismo, indigenismo y vanguardismos, todos mezclados, no conformes con las acciones, pasiones, costumbres, moral, etc., de los personajes representados. Así, por ejemplo, en el verso “Hoy la luna está de compras”, el aura romántica del satélite no se halla conforme con el sentido materialista de su acción como personaje. Otro caso ilustrativo es el verso “Las nubes son el escape de gas de automóviles invisibles”, en el que un elemento natural (las nubes), típico de alusiones indigenistas (árboles, flores, paisajes, prados, ríos, lluvia), se identifica con una realidad tecnológica no conforme con la esencia de un paisaje natural. Las palabras empleadas en esas expresiones poéticas no responden a la supuesta esencia de los personajes; por ello, atentan contra la verosimilitud del régimen representativo. Tal vez, al mezclarlas, la intención del poeta era dislocar nuestros conceptos y dicotomías establecidos: natural/artificial, campo/ciudad, espiritual/material, tradición/modernidad, etc.

Por último, el poeta atentó contra el principio de actualidad, puesto que su obra, como “palabra en acto”, no fue creada para la declamación ni para satisfacer las demandas de un auditorio. En ella, se evidenció el primado absoluto de la escritura, la palabra muda articulada arquitectónicamente para ser re-constituida en un encuentro individual y silencioso con su espectador-lector. El poeta, de este modo, jugó con la poética representativa que, a partir de sus cuatro principios, se afianzaba en dos fundamentos reconocidos por Jacques Rancière (2009): la identidad mimética y el modelo de la coherencia orgánica, mediante los cuales se definía una obra como “algo vivo y bello”, un texto orquestado de una forma tal que no le podía faltar ni sobrar nada, y por lo cual pareciese un organismo vivo.



En este sentido, la metáfora de la fruta es interesante, pues cumple una doble funcionalidad: ser una parodia de la configuración orgánica del arte y ser una ironía material de los objetos de consumo acabados y dispuestos para una sociedad inmersa en el mercantilismo y la industrialización. Con respecto al primer punto, cabe recordar que la idea del arte como un organismo textual posee sus antecedentes en el romanticismo, periodo literario en el que se reconocía un estrecho vínculo entre el arte, la vida y la naturaleza. El genio romántico asumía que poseía la misma fuerza creadora de la naturaleza. En virtud de ello, el poeta-dios podía crear una obra del mismo modo como la naturaleza podía reunir las condiciones necesarias para la generación de un fruto. No obstante, la obra de Oquendo de Amat es un producto orgánico como una fruta no por hallarse constituido según la normativa de un régimen estético hegemónico, sino porque, como un fruto, es un producto para el deguste, posee una apariencia que fascina, se cultiva y contiene en su interior una semilla con una vida en potencia. Su composición debe entenderse como una unidad expresiva, un germen, un trozo del microcosmos, un objeto finito que contiene, tanto como una semilla, una(s) posibilidad(es) en formación. Por lo tanto, se evidencia que el poeta se inclina hacia una poética expresiva o generalizada, aquella determinada a partir del surgimiento de la nueva poesía o poesía moderna practicada por el poeta-niño, y por la cual se manifiesta la palabra muda inmersa en una deriva de sentidos.

De esta forma, la indicación de que “abramos el libro como quien pela una fruta” invoca a que ajustemos nuestros modos de percepción de la realidad, es decir, que atendamos el texto como si fuésemos niños, para que así no creamos que algo “es” absolutamente o que posee un sentido definido, sino que comprendamos que todo se halla en potencia de ser, aun los objetos ya elaborados por la sociedad técnica: libros, juguetes, etc. Es decir, se desafía lo que existe en acto y se maximiza la diversidad de posibilidades de lo existente.

La premisa que se puede deducir a partir de esta nueva presentación lúdica del arte es la visión material que Oquendo de Amat poseía sobre él, y por lo cual afirmamos que para este poeta LA OBRA DE ARTE ES UN JUGUETE. Él no asumía el arte desde una perspectiva romántica o trascendental, sino en un sentido más físico y sensorial, como un objeto al que podría agarrar, desarmar, rearticular, percibir con los cinco sentidos, etc. Esta es una cosmovisión propia de un niño, quien, en principio, posee una forma de conocimiento basada en una conciencia plástica, por lo cual es capaz de hurgar, manipular y fragmentar su juguete hasta comprender la lógica de su funcionamiento. Asimismo, también es característica suya la inconformidad ante la admisión de un único sentido para sus objetos de juego. Asumiendo estos aspectos, Oquendo fundamentó parte de su experiencia poética en la transgresión del significado unívoco de la obra de arte. Del mismo modo como un infante concibe una caja de cartón no solo como tal, sino también como un juguete, un helicóptero, un automóvil o un barco, el

poeta nos retó a emplear nuestra imaginación para percibir su obra-juguete no solo como un mero libro, sino, dado lo expuesto, como una fruta o una cinta cinematográfica.

Con respecto al segundo punto, creemos que la mención de la fruta alude, además, a la disponibilidad de la obra de arte para el “consumo” de la misma forma que cualquier otro objeto dentro del sistema capitalista. No obstante, el poeta intenta, en un plano simbólico y por medio de su experimentación, desmantelar la subjetividad burguesa que se centra en la búsqueda de utilidad, funcionalidad y reproductibilidad en todos los “objetos acabados” que se le ofertan. Su libro-juguete-fruta es una creación realizada bajo un “principio de placer”, para ser apreciada con juicios de gusto, no para un uso o beneficio. Es más, fue difícil de reproducir editorialmente en su contexto, pues demandó un mayor compromiso con respecto a la revisión de tipos y la amalgama de sus partes unidas como una cinta cinematográfica. Gráficamente, incluso, transgrede la organización de los versos en forma de torre que facilitaba al lector común la comprensión del mensaje dispuesto por el autor. Con sus juegos tipográficos y la personalización artística de su obra, pareciese que tentase llenar de escritura-piezas-de-juego cada espacio blanco de la página de igual modo como un niño distribuye sus legos en los territorios vacíos que halla a su disposición. Se trata de un gesto que evidencia que su interés se halla lejos de la instrucción o funcionalidad y, más bien, cerca del placer.

El acto lúdico de Oquendo, en *5 metros de poemas*, por lo tanto, al presentar su obra como un “objeto” novedoso y seductor (un “artefacto” cuantificable y aparentemente “comerciable”, una fruta dispuesta para el consumo), que refiere a la caída de la poesía y el sujeto moderno en la lógica del mercado, en realidad logró una problematización del mismo, una ironía: la transgresión de las formas artísticas realiza una denuncia burlesca de la cosificación impuesta por el orden burgués y se resiste a la racionalidad utilitaria imperante en el creciente capitalismo de la modernidad histórica. Desde la actualidad, entonces, su juego permanente con la “forma” podría interpretarse no como un mero deslumbramiento (“ofuscación del entendimiento por efecto de una pasión”) ante el progreso tecnológico, sino, por el contrario, como una manifestación de rebeldía de cara a la sociedad, indiferente a la satisfacción de las demandas de un público comprador, y, más bien, exigente de un “lector competente” y con disponibilidad de asistencia, es decir, presto a interpretar el experimentalismo y a aunarse al juego de la creación.

## Notas

- 1 En este sentido, por ejemplo, César Vallejo defendía la creación de obras orgánicas, pues, desde su perspectiva, “Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo, a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico. MUERE” (1926, p. 18).
- 2 Sobre la base de este prolongamiento de las posibilidades de significación del poema moderno, Umberto Eco (1992) definió la *poética de la obra abierta*, aquella que presupone un lector que participe activamente en la construcción de la significación del texto.
- 3 Según Rancière, el costo de la humanización de la catedral a través del estilo de Víctor Hugo fue la petrificación de la palabra humana. Así, la novela de la catedral de piedra es un “poema de piedra” en cuanto que es una obra única, intraducible, petrificada como los jeroglíficos, pero capaz de proyectar una realidad finita en lo infinito.
- 4 La noción del “libro sobre nada” responde a la indiferencia con respecto del tema. Flaubert desaparece detrás de su estilo, escribe el libro sin sustancia, “la obra-desierto”; adhiere palabra y pensamiento, y deja que la sonoridad de la frase, los cuerpos, los silencios, los afectos y los perceptos hablen por sí mismos (Rancière 2009, p. 96).
- 5 Para hacer surgir la “noción pura” en el libro de la Idea, Mallarmé habló al espíritu en la lengua del espíritu, a través de ritmos y símbolos. Hizo de la música (“el arte de la anti-representación” p.[152]) la clave de su expresión y creó la poesía visual parecida al poema originario de la comunidad.
- 6 Proust superó la frivolidad estilística de Flaubert con la escritura de un libro de aprendizaje cuya composición se basó en el acoplamiento de libres impresiones puras de la vida, rimas del espíritu organizadas arquitectónicamente de una forma tal que consolida al libro como “máquina ficcional” que “engaña” al lector con lo que le presenta. Con él, la metáfora de la “catedral” romántica (unión de piedra y espíritu) es llevada a su máxima expresión.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. [2.<sup>a</sup>ed.]. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- Ayala, J. L. (1998). *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante*. Lima: Editorial Horizonte.
- Badiou, Alain (2013). Las condiciones del arte contemporáneo. Transcripción y corrección de la traducción directa de la conferencia: Brumaria. Buenos Aires: Brumaria. Basada en la conferencia del 11 de mayo de 2013. <http://brumaria.net/documentos/284-las-condiciones-del-arte-contemporaneo/>
- Benda, J. (1948). *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina*. Buenos Aires: Argos.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. [3.<sup>a</sup> ed.]. Traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Península.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Buenos Aires: Planeta.

- Escobar, A. (1973). *Antología de la poesía peruana 1911-1960*. Tomo I. Lima: PEISA, Biblioteca Peruana.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Guillén, A. (1929). Carlos Oquendo de Amat. *Breve antología peruana*. Santiago de Chile: Nacimiento, pp. 95-96.
- (1933). [s. t.]. *El pueblo, 22 de junio*. Citado por *Malvario, revista de literatura y arte* (2003), (3): 70.
- Huidobro, V. (1995). La creación pura. Ensayo de estética. Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Latinoamérica*. México: FCE. (pp. 209-214)
- Ingarden, R. (2005). La combinación de todos los estratos de la obra como un todo y la aprehensión de su idea. *La comprensión de la obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis. México: Universidad Iberoamericana. (pp. 97-116)
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. [2.<sup>a</sup> ed.]. Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky. Madrid: Cátedra.
- Milla, R. (2006). *Oquendo*. Lima: Hipocampo.
- Oquendo de Amat, Carlos (2007). *5 metros de poemas*. [Edición facsimilar]. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Romualdo, A. & Salazar Bondy, S., eds. (1957). Carlos Oquendo de Amat. *Antología general de la poesía peruana*. Lima. Librería Internacional del Perú.
- Sánchez, L. A. (1931). De junio a junio (s. pp.). *Mundial*, Lima, 5 de junio, 11 (564).
- Torre de, G. (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor Libros.
- Vallejo, C. (1926). Se prohíbe hablar al piloto. *Amauta*, (4), Lima. (p. 18)
- (1973). Universalidad del verso por la unidad de las lenguas. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul, p. 62.