

# Poesía intercultural y sinestesia en *5 metros de poemas*

Carlos Arámbulo López\*

### Resumen

El presente artículo explora el nivel de las estructuraciones figurativo-simbólicas en *5 metros de poemas* a partir de las propuestas de Camilo Fernández para definir la poesía intercultural. Se plantea el procedimiento sinestésico, el simultaneismo discursivo y la metagoge como los principales elementos de este aspecto de la interculturalidad en el poemario de Oquendo de Amat. Se establece, a partir de una insinuación hallada en la tesis doctoral de Carlos German Belli sobre *5 metros de poemas*, una relación entre el neoplasticismo holandés y la sensibilidad nativa de Oquendo de Amat que serían los polos opuestos que generan interculturalidad en el poemario.

### Palabras clave:

Oquendo de Amat, interculturalidad, poesía.

## Intercultural Poetry and Synesthesia in *5 metros de poemas*

### Abstract

This article explores the figurative - symbolic structuring level in *5 metros de poemas* following Camilo Fernandez proposals to define intercultural poetry. Synesthetic procedure, discursive simultaneity and metagoge are main elements of this aspect of interculturality in Oquendo de Amat poems. It is established, from a hint found in Carlos German Belli's doctoral thesis about *5 metros de poemas*, a relationship between Dutch neoplasticism and Oquendo's native sensitivity. These would be the opposite poles that generate interculturality in Oquendo de Amat's poems

### Keywords:

Oquendo de Amat, intercultural, poetry.

Recibido: 04 de marzo de 2016/Aprobado: 16 de mayo de 2016.

\*Doctorando en Literatura por la UNMSM y de la Maestría en Estudios Culturales en la misma casa de estudios. Ha publicado *Lustra de Ezra Pound* (traducción-1992), el poemario *Acto primero* (1993) y la colección de relatos *Un lugar como este* (2014), libro finalista del Concurso Iberoamericano de Cuento Gabriel García Márquez 2015. El año 2014 obtuvo el premio COPE de plata y anteriormente el tercer lugar en el concurso El Cuento de las Mil Palabras de la revista *Caretas*. El 2016 participó en el congreso internacional La invención de la novela contemporánea: Tributo a Mario Vargas Llosa; en el homenaje a los 50 años de *En octubre no hay milagros*; ha sido expositor en el I Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historia Literarias Latinoamericanas: Celebrando la contribución de Antonio Cornejo Polar. Ha publicado artículos de crítica y creación en *Letras*, *Lienzo*, *El Cultural* del *Diario El Peruano* y diversas revistas literarias del medio como *Qlisquen* y *La casa de cartón* de Oxy. Relatos suyos han sido traducidos al inglés y chino. El presente artículo forma parte de su tesis de magister. Correo: caralope@yahoo.com

## Poesía intercultural: definiciones básicas

La poesía intercultural, tal como la define Camilo Fernández (2014), combina sobre una matriz cultural propia las huellas de otra ajena, que se hacen evidentes, como es el caso de *5 metros de poemas*, en cuatro niveles o sustratos:

- A) Nivel lingüístico: uso de diminutivos (“Aldeanita de seda”), coloquialismos, modernismos (“film de los paisajes”) y extranjerismos (“película sportiva”).
- B) Nivel de la estructuración literaria: el poema como objeto, la forma de acordeón los poemas a doble hoja.
- C) Nivel de las estructuraciones figurativo-simbólicas: la sinestesia en su manifestación convencional retórica como manifestación dentro del campo de la metáfora, el simultaneísmo discursivo (variaciones tipográfico-espaciales respecto a la norma convencional pre mallarmeana) y la metagoge.
- D) Nivel de la cosmovisión del sujeto migrante que confronta la urbe moderna y lo rural, al hacer dialogar la forma vanguardista con el referente andino; la tradición de la cultura autóctona con el impacto de la modernidad y la fascinación que ejerce ella ante su extrema sensibilidad. Esto se hace más evidente en la adjetivación o la humanización de los elementos de la modernidad (la metagoge tal como fuera descrita por Belli (1980)).

El presente artículo se concentra en el tercer componente, las estructuraciones figurativo-simbólicas que incluyen el procedimiento sinestésico, el simultaneísmo discursivo y la metagoge.

### **Nivel de las estructuraciones figurativo-simbólicas en *5 metros de poemas*: procedimientos sinestésicos y metagoge.**

Las realizaciones textuales en *5 metros de poemas* se inscriben, mayoritariamente, dentro del campo de la metáfora, tanto si se trata de la sinestesia propiamente dicha -el tropo descrito desde la retórica tradicional y desarrollado por Arduini (2000)- como del procedimiento sinestésico, graficado en su concepción como libro objeto y conjunto de poemas objeto. Dentro de esta última definición, encajan dos realizaciones textuales diferentes que adscriben, respectivamente al campo de la metonimia y al de la metáfora: el caligrama y esta suerte de abstraccionismo visual que se encuentra en los poemas a doble página de *5 metros de poemas*: el trabajo del verso flotante en la página para construir los llamados “poemas acéntricos”, poemas en los cuales el verso flota libremente y se construye en tipografías y tamaños de tipo diferentes. Los momentos en que Oquendo de Amat adscribe a la poética del caligrama serían, para Carlos Germán Belli (1980), los menos, según anota en la conclusión 3 de su tesis doctoral:

Salvo aislados conatos caligramáticos a lo Apollinaire, el estilo de 5 metros de poemas está más próximo a la concepción visual de *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, de Stéphan Mallarmé, en razón a la lectura simultánea en doble hoja, el uso de la tipografía y el blanco de la página (p. 79).

Para Belli, los poemas reproducen, en mayor proporción, la poética de los versos de *Un coup de dés...* de Mallarmé, desligados del orden convencional de lectura y formando

una especie de constelación. Oquendo de Amat construye poemas de raigambre sinestésica cuando aproxima lo visual pictórico a lo sonoro (tipografías variadas, en familia de letra, tamaño o espaciado, entre otros procedimientos).

Para entender la naturaleza visual de los poemas es necesario referirse a los trabajos del grupo de Neoplasticistas que aparecieron en la revista *De Stijl* (El estilo) y los de uno de sus integrantes más célebres, el pintor Piet Mondrian. Las relaciones entre Oquendo y los manifiestos de *De Stijl* no se agotan en una intencionalidad integradora de todas las artes; existe, además, una estética que se expresaba en las carátulas y composiciones textuales, por ejemplo, de Theo Van Doesburg. Rescatamos una página de un número de *De Stijl* que reproduce un poemario completo en el cual el manejo visual del texto es similar al de Oquendo. El texto extraído del número citado de la revista *De Stijl* que recoge los poemas de Theo van Doesburg escritos bajo el seudónimo I. K. Bonset (1921), fue publicado con el título: *Anthologie-Bonset, A collection of visual poetry by I.K. Bonset*.<sup>1</sup>



**LETTERKLANKBEELDEN (1921)**

IV (in dissonanten)  
 U<sup>l</sup> J— m<sup>l</sup> n<sup>l</sup>  
 U J— m<sup>l</sup> n<sup>l</sup>  
 V— F— K<sup>l</sup> Q<sup>l</sup>  
 F<sup>l</sup> V— Q<sup>l</sup> K<sup>l</sup>  
 X<sup>l</sup> Q<sup>l</sup> V<sup>l</sup> W<sup>l</sup>  
 X<sup>l</sup> Q<sup>l</sup> W V  
 U<sup>l</sup> J— m— n—  
 g<sup>l</sup>  
 A— O— P<sup>l</sup> B<sup>l</sup>  
 A— O— P<sup>l</sup> B<sup>l</sup>  
 D— T— O<sup>l</sup> E—  
 d t o e  
 O<sup>l</sup> E<sup>l</sup>  
 B<sup>l</sup> D<sup>l</sup>  
 Z<sup>l</sup> C S B P D  
 j

Aanteekening: te lezen van links naar rechts. Voor de teekens zie men Stijl no. 7.

**X-Beelden (1920)**

hē hē hē  
 hēbt gij 't lichaamljk ervaren  
 hēbt gij 't lichaamljk ervaren  
 hēbt gij 't li CHAAM lijk er VA ren

O<sup>n</sup>  
 — ruimte en  
 — tijd  
 verleden heden toekomst  
 het achterhiereginds  
 het doorelkaar van 't niet en de verschijning

kleine verfrommelde almanak  
 die men ondersteboven leest

**MIJN KLOK STAAT STIL**  
 uitgekauwd sigaretteindje op't  
**WITTE SERVET**

ZIG-ZAG  
 vochtig bruin  
 onbinding  
**GEEST**  
**346 VRACHT AU TO MOBIEL**

DWARS  
 trillend onvruchtbaar middelpunt

caricatuur der zwaarte  
 uomo electrico

rose en grauw en diep wijnrood  
 de scherven van de kosmos vind ik in m'n thee

Aanteekening: O<sup>n</sup>: te lezen nul<sup>n</sup>: — ruimte en — tijd: te lezen min ritme en min tijd.

Figura 1: Página extraída de la Antología de I.K. Bonset, publicada en le revista De Stijl.

No se sugiere algún tipo de plagio o siquiera contacto o lectura por parte de Oquendo respecto a *De Stijl*. Lo más probable es que Oquendo, como poeta sensible y expuesto a los logros de la vanguardia pictórica europea, haya llegado a similares realizaciones al recorrer un camino común al de los neoplasticistas: simbolismo francés (Mallarmé), cubismo y vanguardia en general, lo que haría que los textos de Van Doesburg (1921) prefigurasen, tres o cinco años antes de su redacción, la disposición y trabajo tipográfico de *5 metros de poemas*. Este texto constituye una muestra fehaciente de que una nueva estética buscaba, en los comienzos del siglo XX, liberar el texto en su dimensión espacial y para ello usaba “todos los medios que están a nuestra disposición” (*De Stijl*, Manifiesto 1)

Es factible pensar que existe una cercanía estética entre la propuesta neoplasticista y los textos tanto de Van Doesburg como de Oquendo. En 1921, año de la aparición del volumen de *De Stijl* que reproduce los poemas de Van Doesburg, ya había Mondrian

<sup>1</sup> El número en cuestión de la revista *De Stijl* está datado en 1921, aunque los poemas de Van Doesburg estén fechados en 1920. Es un adelanto de la poética Dada, pero también de una sensibilidad reactiva ante la modernidad como modelo pancultural.

transitado por el expresionismo naturalista y sobrevolado el cubismo analítico con una serie de cuadros con el árbol como tema. Temprano, en 1913, había iniciado el camino que lo llevaría en 1919 a comenzar su famosa serie de *Composiciones*. Romero (1992) dice:

Al abandonar el árbol comienza la verdadera especulación, hacia 1913. En el mismo momento en que los cubistas inician el retorno hacia las formas sensibles, Mondrian toma el camino opuesto transformando el plano del cuadro en un juego de verticales y horizontales que determinan ángulos de diverso tamaño y posición, yuxtapuestos, además, rellenado todavía con un color sensible de finas variaciones tonales. (pp. 197-198).

El Mondrian que reflexionaba sobre la disposición del color y forma sobre el lienzo está completamente definido hacia 1919, cuatro años antes de que Oquendo redactase los primeros poemas de *5 metros de poemas* y 8 años antes de la publicación del poemario por la imprenta *Minerva*. ¿Habría tenido acceso a la visión de reproducciones de los cuadros neoplasticistas? ¿Habría conocido los volúmenes de *De Stijl* publicados en 1921? Son respuestas de difícil solución que plantean la existencia de un puente entre la reacción de artistas plásticos holandeses de entreguerras y un ilustrado poeta peruano con vocación de migrante físico y cultural.

La naturaleza de libro-objeto o poema-visual de *5 metros de poemas* es evidente: una hoja única de casi 5 metros de extensión en la cual, a manera de una cinta cinematográfica, se despliegan los poemas como cuadros de la misma (se coloca incluso un intermedio, habitual en los cinemas de los inicios del siglo XX, para recalibrar los equipos y cambiar los rollos en la máquina de proyección), así como la distribución física de los versos y el trabajo sobre el grafema, en términos de tipografía, tamaño de fuente, separación entre grafemas y el uso del texto para la representación gráfica siguiendo tanto el modelo caligramático de Apollinaire como el de constelaciones propuesto por Mallarmé. El primer síntoma sinestésico del texto es, por lo tanto, su naturaleza de libro que no sólo espera ser leído sino además contemplado, manipulado y vendido como objeto, como mercadería que se expende, al metro, por docena, etc.

Desde los primeros poemas, la distribución de las grafías en el espacio, implica una voluntad representativa pre sinestésica; se trata de casos en los cuales se sigue la norma caligramática de representar al objeto aludido con la distribución misma de los versos, como en este ejemplo:

**Y mi corazón  
un botón  
más  
de  
mi camisa de fuerza**

Fig 2: extracto de "poema del manicomio"

Disminuyendo las sílabas de cada verso, desde "Y mi corazón", se reproduce la forma de un botón visto de perfil pasado a través del ojal, en la base de la manga de la camisa o de la tela de la misma. Esta base correspondería al verso "mi camisa de fuerza", mientras

que los versos monosilábicos “más” y “de” corresponderían al hilo repasado entre los agujeros del botón que actúan como ligazón entre el botón y la superficie de la manga de la camisa<sup>2</sup>. El verso “Y mi corazón” que, como dijimos, correspondería a una visión en corte lateral de la superficie visible del botón al ser pasado a través del ojal, representaría el exterior visto desde el encierro de la camisa de fuerza.

En otros poemas, la distribución de los versos es más libre respecto al orden estrófico convencional en occidente y a la intención caligramática. Se somete a un calculado balanceo de pesos y contrapesos que expresan una mirada distinta respecto a las potencialidades encerradas en el espacio de la hoja en blanco como podemos observar en *réclam*

r                    é                    c                    l                    a                    m

**Hoy la luna está de compras**

Desde un tranvía  
el sol como un pasajero  
lee la ciudad

las esquinas  
adelgazan a los viandantes  
y el viento empuja  
los coches de alquiler

Se botan programas de la luna  
(se dará la tierra)

*película deportiva pasada dos veces*

L o s p e r f u m e s a b r e n a l b u m s

de miradas internacionales

El policeman doméstica la brisa  
y el ruido de los clacksons ha puesto los vestidos azules,

Novedad  
Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwod

r  
o  
s  
n  
e  
c  
a

u  
n                    compró para la luna 5 metros de poemas

1923

Figura 3: poema “réclam”, datado 1923

En el caso de poemas de esta naturaleza, dos son las fuentes para sospechar de una labor a conciencia de la distribución del verso; la primera fuente es la biografía de Oquendo de Amat escrita por Ayala (1998) en la cual se narra que Oquendo escribía los poemas en una pizarra en la cual modificaba la ubicación de los versos.<sup>3</sup> La segunda fuente es intrínseca al texto y se basa en un juego de equivalencias o características comunes condicionadas por la naturaleza de los textos: los poemas de referente biográfico o vinculados al mundo de los afectos suelen seguir una repartición clásica en versos ordenados uno tras otro que siguen un patrón convencional de distribución del verso, mientras los poemas representativos de la modernidad o del ritmo de las ciudades modernas suelen descentrarse, relativizar el centro o anularlo, privilegiando la imagen de conjunto y forzando el eje de lectura. Como ejemplo, veamos el clásico poema “new york”:

<sup>2</sup> Corresponde al poema llamado “poema del manicomio” de *5 metros de poemas*

<sup>3</sup> Testimonio oral de Lizandro de Amat Machicao, citado en Ayala, 1998 p. 117.

Sección: *Investigación en Humanidades*

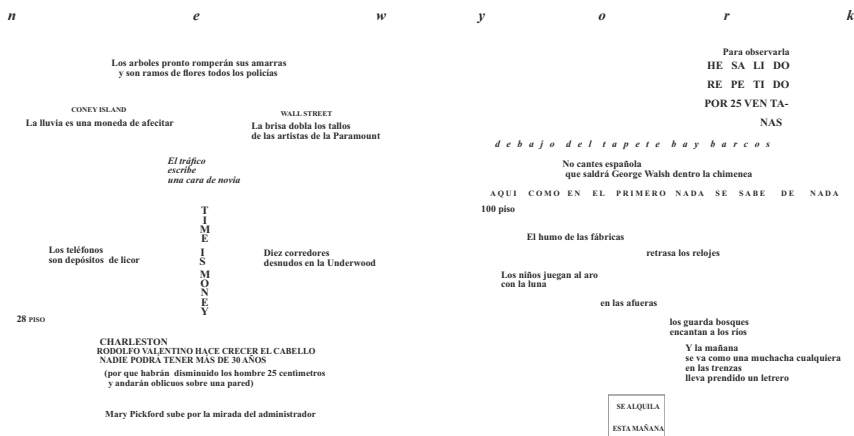


Figura 4: Poema “new york”, compuesto a doble página

Para referirnos a los ejes tradicionales de lectura y los rompimientos posibles dentro del patrón occidental, podemos citar los esquemas trabajados por el poeta Rodolfo Hinostroza (1981) quien procede a dividir la hoja en blanco diferenciando ejes de lectura y algo que podríamos llamar ejes de silencio o, según sus propias palabras “ejes de lectura virtual” (pp. 102-106).

Así, el eje de lectura tradicional occidental es aquel que sigue un recorrido en zigzag que lleva del punto a hacia el punto d:

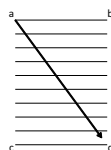


Figura 5: Esquema de lectura convencional en occidente, según R. Hinostroza

Luego propone un eje de lectura virtual, inexistente y opuesta, pero presente como ausencia o potencialidad del texto definido por un recorrido, esta vez en línea punteada que va de b hacia c:

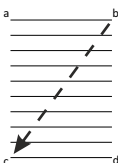


Figura 6: Eje de lectura vacío, según el mismo autor

Luego, incluye los ejes visuales que determinan las posiciones Arriba-Abajo e Izquierda-Derecha:

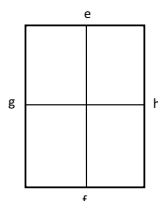


Figura 7: Adiciones espaciales al eje de lectura

Para finalmente generar una dinámica potencial del texto poético que incluye los dos ejes y las cuatro ubicaciones en el espacio en blanco:

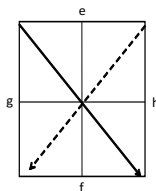


Figura 8: espacialidad y ejes de lectura

Trasladando este esquema al espacio de la hoja abierta empleado por Mallarme (y ciertamente por Oquendo) el juego de tensiones y líneas de sentido, bajo el parámetro occidental, sería graficado de la siguiente manera:

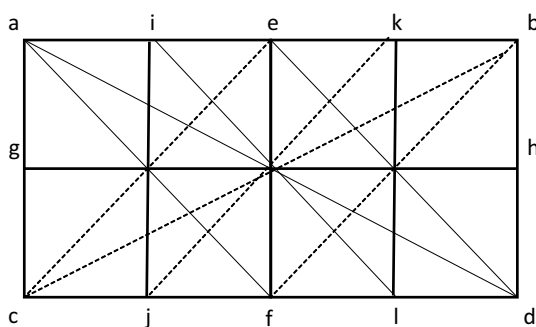


Figura 9: Ejes de lectura potenciales y espacialidades en doble página

Las líneas sólidas representan los ejes de lectura convencionales en occidente y las líneas punteadas las ausencias significantes que contribuyen a generar la red de silencio sobre la cual se estructura el texto. (Hinostrza, 1981:102-104). En estos ejes de lectura se ponen en juego las unidades de corte, denominadas así por Hinostrza, que son unidades de encabalgamiento de versos o versos aislados con valor sintagmático. La lectura del poema se hace ambigua cuando se suceden estrofas con unidades de corte que desafían el eje tradicional, figuras que Hinostrza denomina en “puente” (texto – blanco – texto), en “horqueta” (Texto – descenso de línea – texto – ascenso de línea – texto) y “escalón” (texto - ascenso de línea - texto – ascenso de línea – texto, etc.) y que sirven para construir el texto a doble página. En relación a la última gráfica, señala Hinostrza (1981):

El lujoso desarrollo del “golpe de dados” en el espacio, la elaboración de la compleja textura del poema, es posible únicamente gracias al empleo de todas las unidades de corte que son tributarias tanto de los ejes de lectura *ad, cb*, cuanto de los ejes posicionales *ef, gh*. (p. 106).

Habría que añadir algo sobre los signos de puntuación, inexistentes en *5 metros de poemas* y *Un coup de dés...*, y su función. Si, como se reconoce universalmente, su empleo obedece a la dosificación de los silencios en el texto, su capacidad para traducir el

ritmo del mismo es de consecuencia tautológica, los signos de puntuación son “la articulación del silencio en el interior de la lengua” (Hinostroza, p. 106). En estos poemarios el ritmo depende del espacio en blanco que soporta al silencio como estructurante del poema en el caso de Mallarmé y Oquendo de Amat, ya que, como menciona Hinostroza, “la generalización de la dislocación sintáctica [...] implica el surgimiento de un “sobre-significado”, ligado a la invasión masiva del silencio en el seno de la propia sintaxis” (p. 107).

La separación visual en ejes de lectura no solamente genera una suerte de balance físico, puede constituir además un cierto ritmo, el cual es más perceptible en el caso de la poesía, sobre todo cuando esta se desprende de la figurativización y se acerca a lo conceptual-minimalista. A fin de presentar un ejemplo pictórico para esta variación en el ritmo visual del texto, a partir de una misma realidad, el impacto del ritmo de la ciudad moderna (“new york”) sobre el poema de Oquendo, consideremos dos cuadros neoplasticistas de Piet Mondrian, recordando que el ritmo, en pintura, se expresa como la combinación y la sucesión armoniosa de formas siguiendo un orden preestablecido que contempla tanto los espacios vacíos como los ocupados.<sup>4</sup> La vinculación entre Oquendo de Amat y el neoplasticismo es más evidente y específica que la tantas veces repetida influencia del cubismo. Los procedimientos fundamentales que subyacen a todas las manifestaciones del arte de vanguardia de inicios del siglo XX son el simultaneísmo y el perspectivismo. La base de la construcción de lo imaginario en los poemas de Oquendo es la fragmentación, entendida como un proceso diferente al de los pintores cubistas quienes construyen un objeto viéndolo y representándolo desde diferentes ángulos, mientras Oquendo escribe desde una perspectiva más cercana al simbolismo francés, movimiento que ya había sentado las bases de la mirada móvil expresada como simultaneísmo si tomamos como base el tiempo y perspectivismo si anclamos la atención en el punto de vista, es decir, un manejo del tiempo como una entidad estática y un manejo de la mirada como una superposición de perspectivas para construir un solo objeto.

Oquendo no es un poeta de objetos, Oquendo construye paisajes, a la manera como Mallarmé representa una constelación que reproduce su sensibilidad poética en la página única o doble. Cuando trabaja el objeto su mirada retrocede hacia el caligrama, cuando construye paisajes poéticos, se adhiere al procedimiento sinestésico y genera un texto pleno de simultaneísmo discursivo. Por ello es importante entender la distinción entre écfrasis (procedimiento base del caligrama) y sinestesia (procedimiento base de la poética mallarmeana, por extensión la de Oquendo). Sin esta distinción, se explica catalogar de cubista a Oquendo cuando en sentido estricto esta etiqueta corresponde más a Apollinaire y sus seguidores que practican el caligrama. Ciertamente Oquendo construye pequeños trozos caligramáticos en *5 metros de poemas*, pero lo esencial de su poética se encuentra en la construcción de ese puente entre el simbolismo y el concretismo a través de una vanguardia local intercultural.<sup>5</sup>

Por estas distinciones, para entender el manejo del espacio en blanco del poema, no sólo es pertinente retroceder hasta Mallarmé, sino también revisar la obra pictórica y el credo estético del movimiento neoplasticista y, específicamente de Piet Mondrian porque fue

<sup>4</sup> Tanto en el caso de Mallarmé como en el de *5 metros de poemas*, el empleo de los signos de puntuación es inexistente.

<sup>5</sup> La naturaleza de esta transculturación se explicita en el último capítulo de esta tesis al analizar las relaciones entre sinestesia y posmodernidad.



el primero en proponer la reducción de la pintura a sus elementos básicos constitutivos, la línea y el color<sup>6</sup> y que, como ya vimos, hizo conocer sus planteamientos estéticos a través de la ya mencionada revista *De Stijl*. Inicialmente construyó una abstracción minimalista a partir de lo figurativo para luego centrar su trabajo en la construcción de ritmos y duraciones en las cuales el color denotaba la intensidad y el tamaño la duración, en una suerte de éfrasis minimalista entre música y poesía.

De dos cuadros propuestos, el primero (Fig. 9), reproduce un ritmo estable, que busca traducir solidez en la composición y corresponde al periodo que culmina en 1919. El segundo (Fig. 10), de la serie *Boogie Woogie*, comprende dos cuadros célebres, el *Broadway Boogie Woogie* y el que apreciamos en la gráfica, *Victory Boogie Woogie*, obra inconclusa por la muerte del artista, la cual sigue el ritmo acelerado del *Boogie Woogie jazz* y descentra la composición, presentando una multiplicidad de ejes de lectura. La clave para entender la poética de Mondrian y su trabajo de volúmenes, ritmos y pesos es “balance”. Veamos, por ejemplo, el que se percibe entre los hemisferios izquierdo y derecho de ambos cuadros, a pesar de que en el primero, Composición C, hay más porcentaje de área coloreada a la izquierda que a la derecha, la opacidad del color azul y su ubicación espacial, equilibran la composición.

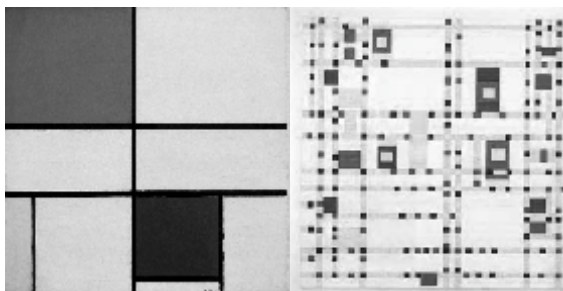


Fig.10. Piet Mondrian: *Composición C* y Piet Mondrian: *Victory Boogie Woogie* (Obra inconclusa)

Este manejo de los espacios de la página en blanco, sobre todo en los poemas de página doble, se reproduce en los poemas de Oquendo, en los cuales se puede percibir una búsqueda de balance visual similar a la que propone Oquendo. Este sería un primer avance del procedimiento sinestésico, el poema busca significar textual y visualmente. Al igual que en el caso de Mondrian, es el ritmo de la ciudad, en la cual todo parece ocurrir al mismo tiempo y tan rápido que no sabemos dónde fijar la mirada, el que determina la dispersión del texto en toda la página, sincopando el ritmo y descentrando la forma, de la misma manera que ocurre en los cuadros póstumos de Mondrian.

Un segundo mecanismo sinestésico consiste en la variabilidad tipográfica. El manejo de la tipografía reproduce o exige, finalmente, diferentes realizaciones sonoras. En el caso del entorno del poema, escrito en un momento en el cual la lectura silenciosa se está imponiendo sobre la lectura en alta voz, el volumen del sonido, su tempo, el ritmo, son afectados por efectos tipográficos conscientemente colocados en el poema. Como por ejemplo en:

En Amberes  
E l c a l o r e s c o m o u n p e n s i o n i s t a

Fig 11: Extracto de “amberes”

<sup>6</sup> El más claro ejemplo lo encontramos en la serie de cuadros en los cuales para representar una vaca, Van Doesburg parte de la figura como fenómeno del mundo real y luego la reduce a líneas rectas, terminando por representar al animal en una serie de rectángulos.

En el cual las palabras deben pronunciarse mentalmente de manera muy lenta, espaciando grafías con silencios más largos o extensiones fonemáticas, tal como si estuviésemos siguiendo los postulados de Mondrian sobre la sonoridad de los lienzos. Asimismo, la grafía reproduce el efecto aletargante del calor, se construye una *performance* textual en la cual el efecto sensorial del calor es reproducido en el texto gracias a la disposición tipográfica, incluyendo además un contraste entre el verso anterior, sin intención sinestésica, y el analizado. Asimismo, es de sobra conocido el efecto del calor sobre los cuerpos físicos: los dilata, que es lo que aparenta haber sucedido con el verso y que se representa por el espaciado entre letras. Este segundo mecanismo es el que genera el acercamiento de Oquendo a la escritura caligramática, que constituye una de las formas de sinestesia, más cercana a lo representativo y ecrásico, como se vio anteriormente, que a lo conceptual, y por este motivo, tributario del sentido clásico erróneamente atribuido a la frase horaciana *ut pictura poesis*.<sup>7</sup>

Como consideración general, *5 metros de poemas* puede dividirse bajo un criterio cronológico (poemas escritos en 1923 y poemas escritos en 1925), bajo un criterio narrativo-temático o bajo un criterio discursivo que corresponde al de las elecciones formales en el poemario. En este tercer nivel existe una correspondencia soterrada con el segundo, el del componente temático-narrativo. Es a partir de este supuesto que podemos establecer un criterio de análisis del poemario que divide los poemas en: a) Poemas con distribución de lectura convencional, es decir con versos alineados con justificación al lado izquierdo y lectura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo línea por línea, y b) poemas “acéntricos”, en los cuales se multiplica el uso de los ejes de lectura y el verso se distribuye por todo el blanco de la página. La categoría “poema acéntrico” se encuentra en el mismo poemario, en “film de los paisajes” y la aplicamos a los textos al interior de *5 metros de poemas* que no siguen una línea discursiva única, en los cuales los versos constituyen una unidad significativa independiente que construye el sentido del poema por acumulación. La correspondencia entre la dispersión del texto, independencia de los versos y carencia de línea narrativa constituyen lo que Gonzales Vigil (1984) denominara “sentido integrador” que genera “frucción global” (p.61). Atendiendo a la distribución, espacio sobre el que se construye y referente del poema, dividido en interior y externo, los poemas se distribuyen según la siguiente tabla:

N°	Título	Tradicional	Acéntrico	Doble hoja	Mundo interior
1	aldeanita	X			X
2	cuarto de los espejos		X		
3	poema del manicomio		X		X
4	réclam		X		
5	compañera	X			X
6	poema del mar y de ella	X			X
7	film de los paisajes		X	X	
8	jardín		X		
9	mar		X		
10	poema	X			X
11	obsequio		X		
12	new york		X	X	
13	puerto		X		
14	comedor		X		
15	amberes		X	X	
16	madre	X			X
17	campo		X		
18	poema al lado del sueño	X			

Tabla 1: Clasificación de poemas de 5 metros de poemas según distribución gráfica

<sup>7</sup> Como la pintura, así la poesía, Horacio (1986) traducción de Alfonso Cuatrecasas.

Seis de dieciocho poemas manifiestan una distribución tradicional en el blanco de la hoja, de los 12 restantes, tres se presentan en doble hoja siguiendo al pie de la letra el ejemplo mallarmeano. Seis poemas del total presentan un locutor personaje, cinco de ellos se construyen bajo la forma tradicional de disponer los versos de un poema excepto “poema del manicomio”. En esta serie, solamente “poema al lado del sueño” no presenta locutor personaje y es el que caracteriza Belli como poema pórtico que da entrada de pleno al surrealismo en la poesía de Oquendo, curiosamente, está ubicado al final, cerrando el poemario.

De esta clasificación en grupos podemos extraer una conclusión: los poemas con locutor personaje, aquellos caracterizados como intimistas y que Espezúa (2005: 23), caracteriza en algunos casos como portadores del “sustrato andino” en la poesía de Oquendo, se adecúan a la disposición tradicional del poema, la única excepción es “poema del manicomio” y lo es por un motivo entendible; a diferencia de sus compañeros de serie, el escenario temporal en el que se desarrolla la narratividad del poema no es la remembranza del pasado, sino el presente y los motivos de un retorno emocional al pasado: “Tuve miedo / y me regresé de la locura”. Es el poema en el cual varios autores han leído el enfrentamiento con la cosificación, la fetichización del individuo en la modernidad. Es un poema bisagra entre los textos “andinos” y aquellos de referente moderno (ciudades, maquinarias, espectáculos).

Es diferente el caso de los poemas de la modernidad, claramente “film de los paisajes”, “new york” y “amberes”, en los cuales el uso del espacio es más visual, pictórico en el sentido que manejan los espacios Mondrian y el neoplasticismo. En estos poemas, el eje de lectura se descentra, se hace múltiple tal como ocurrió al pintor holandés al conocer el ritmo febril del Boogie Woogie jazz<sup>8</sup>: Oquendo estaría representando un ritmo propio de la ciudad en el cual todo aparece simultáneamente y configura un escenario vasto que se expresa en: a) un poema sin centro visual, en el cual se aprovechan los múltiples ejes desarrollados por Hinojosa en su trabajo sobre Mallarmé y b) poemas de doble hoja que representan la amplitud, vastedad del panorama de la urbe moderna o de un mundo que al achicarse mediante la posibilidad de los viajes transatlánticos, se hizo, paradójicamente, más grande.

Existe, pues, una tensividad que se manifiesta en el poema bajo el siguiente esquema:

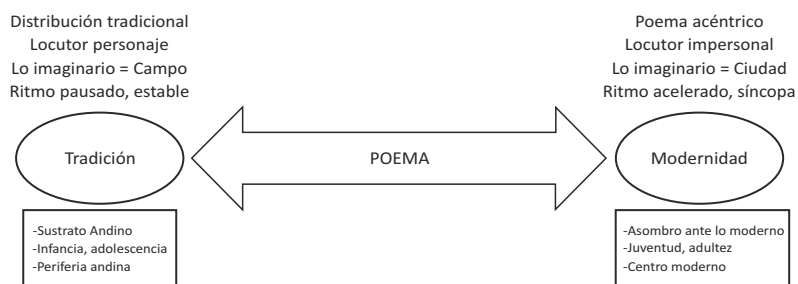


Figura 12: Tensiones en la poética de 5 metros de poemas

<sup>8</sup> Broadway Boogie-Woogie (1942–43) se encuentra en The Museum of Modern Art, en Manhattan (MOMA). Esta pieza está compuesta con vibrantes cuadrados de color brillante que parecen saltar del cuadro y reproducen el efecto de las luces de neón. En este cuadro y el incompleto Victory Boogie Woogie (1942–44), Mondrian reemplazó las líneas sólidas con líneas creadas por los rectángulos de color adyacentes. Algunos son pequeños trozos de papel engomado de varios colores Rectángulos mayores de color, sin bordes, funcionan como acentos en el diseño. Algunos contienen pequeños rectángulos concéntricos. Los trabajos de Mondrian de los años 20's y 30's son austeros, económicos en recursos, esta serie es brillante, vívida, refleja el ritmo musical del Boogie Woogie jazz y de la ciudad en las cuales los pintó (New York). En estos cuadros, las líneas desaparecen y las formas se autolimitan. Para Mondrian esta revolución fue tan importante como su abandono del figurativismo en 1913.

El poema juega en un espacio dinámico, en el cual su expresión se ubica más hacia la tradición o más hacia la modernidad, transitando en un continuo en un recorrido que puede detenerse en cualquier punto del mismo. Por ejemplo, “poema del manicomio” guarda una diferencia importante respecto a “aldeanita”; el primer poema es acéntrico, el segundo no. En “poema del manicomio” lo imaginario reproduce la presencia de la ciudad (“veo a la calle que está mendiga de pasos”), o a la institución mental como construcción de vigilancia y reclusión propia de la modernidad bajo la figura de la camisa de fuerza y la referencia explícita en el título; en “aldeanita”, el primer verso “aldeanita de seda” hace referencia en diminutivo a un personaje del campo caracterizado por tener trenzas, rasgo clásico del arreglo del cabello en el ande peruano, por lo tanto lo imaginario refiere al campo. Sin embargo, ambos poemas se redactan desde la perspectiva de un locutor personaje. En este continuo, “poema del manicomio” se desplazaría hacia la izquierda de “aldeanita”, poema que estaría claramente figurativizado bajo el campo semántico del extremo izquierdo del gráfico. Otro elemento que contribuye a su desplazamiento en el gráfico de las tensividades en los poemas de *5 metros de poemas*, es la oposición clara entre madurez o mayoría de edad y niñez, la cual es vista como refugio de la locura.

No obstante estas diferencias, existe un elemento común: la referencia a una interioridad vista desde la perspectiva del locutor personaje. Se puede leer estos poemas como formas químicamente puras de los dos extremos; ambos se encuentran ubicados hacia la izquierda de la gráfica, pero lo interesante es descubrir que existe una diferencia relativa entre ambos por un mayor o menor desplazamiento y constatar cómo este desplazamiento es operado por la aparición de la modernidad como figura alienante o alternizante. Condición que en otros textos cederá ante el confeso asombro o fascinación, ciertamente en aquellos más cercanos al extremo derecho del gráfico propuesto.

Para analizar el extremo izquierdo del continuo, tomemos como ejemplo film de los paisajes y consideremos los vectores de lectura en este, el primer poema de doble página del poemario. Antes, debemos tomar nota que existen hasta 4 familias tipográficas en el texto y además de ello 4 variaciones tonales. Los tipos son los siguientes:

### Las nubes son el escape de gas de automóviles invisibles

Figura 13: Cuatro casos de tipografía en *5 metros de poemas*

...que corresponderían a un tono ligero o el tono normal de lectura o conversación (1) otro de mayor profundidad, con un engolamiento de la voz, si se quiere (2), un tercero más ligero, aún, que el primero (3) y un tono entre solemne y jocoso (4) del cual se extrae una categoría de poema esencial en el texto de Oquendo, la del “poema acéntrico” precisamente correspondiente a estos poemas que pierden el centro o que manifiestan la concurrencia de múltiples ejes de lectura en base a los vectores de fuerza que atraviesan el espacio de la hoja.<sup>9</sup> Además de estas variantes hay que considerar el

<sup>9</sup> Proponemos al lector que lea los textos, en un primer momento, como siempre se ha leído este poemario; iniciar por lo que está escrito en la página de la izquierda, siguiendo hacia abajo y, al terminar esta hoja, pasar a la de la derecha; y luego, como segunda lectura posible, que lo haga sin reparar en la división central, uniendo las estrofas como si se tratase de solamente una hoja muy ancha, para finalmente leer el poema en cualquier orden estrófico. Otro ejercicio de vanguardiasmo a lo 20's sería tener un lector por cada estrofa del poema y que cada uno las anuncie en voz alta, según el tono y volumen que le dicte la tipografía, para construir una escultura sonora oquendiana.

tamaño de la letra y el uso de mayúsculas y minúsculas como otra variante relacionada a la música del poema o al volumen en el que debe reproducirse cada texto; el más pequeño, en voz más baja, el que tiene mayor espaciado entre caracteres, con mayor lentitud.<sup>10</sup>

Al apreciar el poema como conjunto sobre la página, aparece predominante la distribución gráfica. En términos generales hay en *5 metros de poemas* una tendencia a la composición de estrofas escalonadas, pero no todos los poemas acéntricos la emplean como diseño central; otros, como *new york*, son más equilibrados en su composición y emplean una estructura del tipo balanza, en la cual predomina la búsqueda del equilibrio en el manejo del espacio (al menos en la primera hoja del poema) o en bloques centrados en sí mismos mas no en relación a la página, por lo que los seguimos definiendo como acéntricos.

Tanto en “new york” como en “amberes”, Oquendo despliega en mayor intensidad sus recursos sinestésicos. En primer lugar porque ambos representan la esencia del poema acéntrico, en segundo lugar porque reúne el procedimiento sinestésico mediante las dos variables posibles, la figurativa (visual) y la tipográfica (sonora) y en tercer lugar porque la desconexión entre las estrofas que componen ambos poemas es una señal de cómo se percibe la modernidad desde la periferia, lo que ha llevado a muchos autores a hablar de desmembración del sujeto y alienación.

Veamos, en detalle, en el caso de “new york”, algunos de estos mecanismos y su puesta en juego. En primer lugar, constatamos gráficamente la naturaleza acéntrica del texto por su distribución espacial, balanceada en la primera hoja y algo más desordenada en la segunda. En la primera se puede advertir el esbozo de un rostro en el cual el verso “TIME IS MONEY” representaría la nariz del personaje, “CONEY ISLAND” y “WALL STREET” las cejas u ojos del mismo. El mentón o boca lo insinúan los últimos versos, desde “CHARLESTON” hasta “Mary Pickford sube por la mirada del administrador”. Como señalábamos, a diferencia de esta primera hoja del poema, en la segunda, la composición gráfica es caótica y reproduce la estructura escalonada típica del conjunto del poemario.

En su *Historia de la literatura peruana*, James Higgins (2006) describe su visión de la poesía de Oquendo como “un culto de lo moderno” conformado por “secuencias inconexas de imágenes novedosas; la dislocación de la lógica y la gramática; recursos gráficos y disposiciones tipográficas inusitados (sic) que comunican el sentido del poema visualmente” (p. 162) e identifica “new york” como “el poema que mejor evoca el dinamismo bullicioso de la urbe moderna” porque en él “la disposición tipográfica comunica simultáneamente la impresión de una encrucijada, de una corriente de tráfico y de las ubicuas vallas publicitarias” (p163). Higgins demuestra su inclinación a la lectura pictórica, caligramática, es cierto, pero también una cierta inclinación eurocéntrica. Debe, sin embargo, advertirse que en el poema mencionado hay referentes caligramático-representativos.

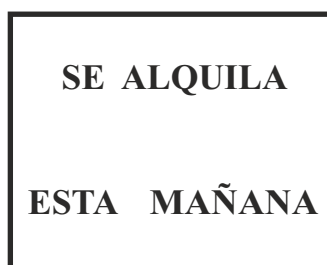
Por ejemplo, respecto a las variantes caligramáticas y tipográficas y su uso como elementos portadores de sentido, tenemos la redacción de esta curiosa estrofa ya comentada por Belli (1980)

<sup>10</sup> Similar lectura encontramos en Lauer (2012) respecto al poema “Amanecer” de Alejandro Peralta, incluido en el poemario *Ande*.

**Para observarla  
HE SA LI DO  
RE PE TI DO  
POR 25 VEN TA-  
NAS**

*Figura 14: extracto de "new york"*

En ella, cada sílaba, gracias a una separación artificiosa, parece graficar las ventanas de un edificio al cual hace alusión la estrofa, reproduciendo nuevamente la coherencia de forma y sentido, lo representado y su representación en un ejercicio visual/textual. Y finalmente, el enmarcado que convierte a la estrofa en un letrero más de la ciudad:



*Figura 15: Ejemplo de "letrero publicitario" en "new york".*

que debe ser uno de los versos más citados de *5 metros de poemas*, en el cual se echa mano del mismo procedimiento de crear una imagen visual para expresar la fetichización de lo natural, en este caso, la mañana.

El tercer elemento es la simultaneidad, que es creada por dos mecanismos: desconexión del discurso e indeterminación de la perspectiva visual. La desconexión del discurso es un fenómeno muy propio de la vanguardia que el surrealismo llevaría al extremo desde el imagismo de Pound en el cual cada estrofa aparenta ser independiente de la anterior, incluso cada verso, pero existe en el fondo del texto un referente central o sema que articula lo aparentemente desconectado. En el caso de Oquendo, esta desconexión es evidente en los poemas acéntricos, dedicados a la modernidad o al referente exótico; así vemos que, en poemas como *aldeanita*, hay uso de conectores como "porque", "como", "y", que cumplen la función de enlazar los versos para crear un discurso con flujo lineal y narrativo, mientras que en poemas como "new york", cada estrofa aparece como una pincelada de color para construir un paisaje en un estilo impresionista, así, es poco fluido el paso entre los versos "El tráfico / escribe / una carta de novia" y "los teléfonos / son depósitos de licor" y además "Diez corredores / desnudos en la Underwood", que a pesar de ser adyacentes guardan poquísima relación entre sí, salvo el hecho de representar a la ciudad de New York.

El recorrido de ida y vuelta, fruto del ataque sensorial de lo real que impide al poeta articular secuencialmente el discurso, es el que permite la indeterminación de la

perspectiva visual; el poeta contempla la realidad física exterior y a la vez la proyecta en su interioridad reconstruyendo otra mirada que devuelve la frase como una construcción metagógica, trata lo material desde lo humano y lo devuelve animado, otras veces, lo humaniza mediante el recurso de la prosopopeya. Para verlo en acción citamos dos estrofas de new york: “El humo de las fábricas/ retrasa los relojes” en la cual el humo asume una potencialidad de actuar físicamente sobre lo inmaterial, el tiempo, y “El tráfico / escribe / una carta de novia” en la cual el tráfico es tratado como un ser humano enamorado.

La indeterminación de la perspectiva visual, esa mirada que ve tanto en todos lados que parece estar en todos o en ninguno a la vez, se representa gráficamente por el copiamiento de la página. En la poesía convencional, el poema está limitado a ocupar un espacio al costado izquierdo de la página, algunas veces puede tomar el lado opuesto, sin embargo, en los poemas acéntricos, ocurre una indeterminación y relativización del espacio; el poema ocupa, se ve forzado a ocupar, todo el espacio de la hoja, para ello incluso el título juega un rol. En *5 metros de poemas*, los títulos se extienden en toda la parte superior de la página, ocupan la línea potencial en su totalidad. Si el título es breve, produce mayor extrañeza en el lector y genera, así como vimos en el poema Amberes (en general, en todos aquellos en los cuales se exagera la distancia entre los caracteres que componen la palabra o frase) una sensación de lentitud ya observada por Lauer (2012) respecto al poema “amanecer” de Alejandro Peralta y la disposición tipográfica del título a lo Oquendo: “las letras del título están muy separadas –un recurso frecuente en esa época– lo cual da desde el inicio una sensación aérea, ventilada, y a la vez demorada” (p. 20).

A pesar de que Lauer (2012) menciona, entusiastamente, como “único” el “manejo de la disposición de los versos sobre la página en blanco” (p. 20) saltando por encima de Mallarmé y Oquendo, acierta al citar a Charles Olson y su teoría sobre el “Verso proyectivo” como una versión posterior de la estética de estos dos vanguardistas puneños miembros de la vanguardia latinoamericana que según el mismo autor “practicó como una manera de ordenar gráficamente los contenidos sobre la página y así subvertir con efectos dramáticos la tipografía establecida” (p.20).<sup>11</sup>

En “amberes”, al igual que en “new york”, encontramos una amplia batería de recursos sinestésicos; se repite la animación metagógica y prosopopéyica como en “Las cúpulas cantaron toda la mañana” (prosopopeya) o “amberes / es la ciudad lírica” (metagoge). Asimismo encontramos la variación tipográfica mencionada a propósito de “new york” en el siguiente verso, realización sinestésica que vincula sensación de calor (lo táctil) y dilatación (lo espacial), en una realización textual-visual:

En Amberes  
E l c a l o r e s c o m o u n p e n s i o n i s t a

*Figura 16: Extracto de “amberes”*

<sup>11</sup> El verso proyectivo es presentado como opuesto al tradicional, que se construye en y para la estrofa convencional en términos de disposición espacial. Olson cita como ejemplos de verso proyectivo a William C. Williams y Ezra Pound. El verso deviene proyectivo porque manifiesta una fuerza en el origen del poema que se vuelca en la página exigiendo una cierta disposición porque «form is never more than an extension of content. (or so it got phrased by one, R. Creeley, and it makes absolute sense to me, with this possible corollary, that right form, in any given poem, is the only and exclusively possible extension of content under hand.) There it is, brothers, sitting there, for use”. (la forma no es más que una extensión de un contenido (o así lo decía R[obert] Creeley, lo cual es absolutamente evidente para mí, con este posible corolario, que la forma correcta, en cualquier poema, es la extensión única y exclusiva de un contenido a la mano). Hela ahí, hermanos, esperando ser empleada. (nuestra traducción)

La imagen de Amberes y New York como ciudades hermanadas por la modernidad, por la maravilla del traslado de un lado a otro del mundo y por la integración cultural posible por la sensación de disminución de las distancias, es parte esencial de la modernidad y su proyecto integrador, unificador. Así Amberes es “lírica”, es “elástica”, “Es la ciudad sin distancias”. Qué notorio contraste con los poemas centrados, aquellos de sensibilidad andina y visualmente convencionales como “madre”, en los cuales los campos semánticos que predominan son “humildad”, “ternura”, “cariño”, “infancia” y los objetos ya no son transatlánticos, dulcerías, cúpulas, América, sino palomas, recreo, cielo, flor, lluvia, rosas, y canción.

En esta contraposición entre universos semánticos separados por el tiempo y la sensibilidad y, como mencionábamos al citar a Charles Olson, la forma que es exigida por un contenido de manera biunívoca, se encuentra la clave para leer la transculturación, la heterogeneidad y, como resultado, el surgimiento de esta poesía intercultural.



## Referencias Bibliográficas

- Apollinaire, Guillaume. (2001). *Alcoholes / El poeta asesinado*. Madrid, Cátedra.
- . (1987). *Caligramas*. Madrid, Cátedra.
- Arduini, Stefano. (2000) *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Madrid. Universidad de Murcia.
- Ayala, José Luis. (1998) *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. Lima. Editorial Horizonte.
- Belli, Carlos Germán. (2005) "Oquendo de Amat panvanguardista". *Dedo crítico. Revista de literatura. Edición Monográfica Homenaje a Carlos Oquendo de Amat (1905-1936)* 11 (11) 47-68.
- . (1980) *La Poesía de Oquendo de Amat*. (Tesis de Doctorado). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Académico Profesional de Literatura.
- Bonset, I.K. (Seud. Theo Van Doesburg). (1921) "Anthologie-Bonset, A collection of visual poetry by I.K. Bonset". *De Stijl*, 4 (11) Leiden.
- Espezúa, Dorian. (2005) "Sustrato andino en la poesía de Carlos Oquendo de Amat", en *Dedo crítico. Revista de literatura. Edición Monográfica Homenaje a Carlos Oquendo de Amat (1905-1936)* 11 (11), 17-24
- Fernández, Camilo. (2014) *Fulgor en la niebla. Recorridos por la poesía peruana contemporánea*. Lima, Universidad San Ignacio de Loyola. Fondo Editorial.
- Gonzales Vigil, Ricardo. (1984). *Poesía Peruana. Antología general. De Vallejo a nuestros días. Tomo III*. Lima: Ediciones Edubanco.
- Higgins, James (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima, Universidad Ricardo Palma.
- Hinostroza, Rodolfo, (1981). "Silencio: Mallarme". *Hueso Humero* 8. Enero-Marzo. Lima: Mosca Azul editores.
- Horacio (1986) "Epístola a los Pisones". Horacio. *Obras Completas*. Barcelona: Planeta.
- Lauer, Mirko. (2012). *Vanguardistas. Una miscelánea en torno de los años 20 peruanos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mallarmé, Stephane. (1992) Antología. Madrid, Visor.
- . (2001) *Poesía completa*. Edición bilingüe. 3era. Ed. Barcelona, Ediciones 29.
- . (2015) *Le livre*. Wikisource, 27 de septiembre.  
[https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations/Le\\_Livre,\\_Instrument\\_spirituel](https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations/Le_Livre,_Instrument_spirituel)
- Oquendo De Amat, Carlos (2007) *5 metros de poemas* (edición facsimilar) Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Romero Brest, Jorge (1992). *La pintura del siglo XX*. México, FCE.